

Государственный комитет Российской Федерации  
по высшему образованию  
Уральский государственный университет  
им. А.М.Горького  
Специализированный учебно-научный центр (лицей)

В.С. Рабинович

# Зарубежная литература

Часть IV

*Курс лекций для преподавателей  
и учащихся X-XI классов*

*2-е издание,  
исправленное и дополненное*

Екатеринбург  
1997

ББК П5(4/8)я7  
Р 125

**Рабинович В.С.**

Зарубежная литература: Часть 4. Курс лекций для преподавателей и учащихся X-XI классов. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 1997. 148 с.

**Рецензенты:**

— доктор филологических наук, профессор  
***В.Г.Бабенко;***

— кандидат искусствоведения, доцент  
***В.М.Паверман***

ISBN 5-230-06752-7

© В. С. Рабинович, 1995  
© СУНЦ УрГУ

---

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

## ПИСАТЕЛИ «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

**О**громное влияние на эволюцию европейской культурной традиции оказала первая мировая война — доселе беспрецедентная в цивилизованном мире по своим масштабам. Эта война словно бы разрушила над головой европейцев кажущийся прежде неизблемым ценностный свод: в первую очередь это коснулось молодого поколения европейской интеллигенции, большинство из представителей которого напрямую соприкоснулись в войне — и позже осознали собственное поколение как «потерянное». (Впервые сама формулировка «потерянное поколение» была употреблена американской писательницей Гертрудой Стайн в разговоре с Э.Хемингуэем). Это было поколение, брошенное на 4 года из университетских аудиторий и литературных салонов в окопы, прошедшее жестокою школу борьбы за существование. Это были европейцы начала XX века, почти наши современники (ибо не только на фоне вечности, но даже и на фоне тех тысячелетий, в течение которых формировалась человеческая культура в современном значении этого понятия, 80 лет, отделяющие нас от 1914 года, — ничтожно малый срок). Столетия (не говоря уже о тысячелетиях) тому назад война не рассматривалась в рамках европейской культурной традиции [В.Р. — в данном пособии идет речь именно об европейской культуре] как нечто ненормальное,

«2» ————— «3»  
противоестественное. Таков был менталитет, таково было воспитание. Для римского легионера, средневекового рыцаря или, допустим, запорожского казака XVII века война была естественной частью жизни, которая не несла никакой духовной ломки.

XX век бросил в окопы человека с совершенно иным менталитетом, человека, успевшего осознать самоценность отдельной личности — а значит, ценность отдельной человеческой жизни (любой жизни — и собственной, и чужой). В произведениях писателей «потерянного поколения» едва ли не впервые отразились душевные страдания этого нового, прозревшего человека — культурного человека XX века, которого какие-то безличные силы заставляли быть убийцей. Люди, воспитанные на богатейших гуманистических традициях мировой культуры, должны были пережить ломку абсолютного самоотчуждения и на 4 года превратиться в нерассуждающие и абсолютно бесправные автоматы, лишенные даже права свободно распоряжаться своей жизнью и права совершить свободный нравственный выбор, обязанные по приказу убивать и по приказу же — умирать. И каждая из воюющих держав вела войну под знаком тех политических, религиозных, нравственных ценностей, на которых в известной степени была воспитана интеллигенция этих стран: естественно, что и это во многом определило очень жесткий пересмотр этих ценностей в глазах будущих писателей «потерянного поколения».

Среди наиболее выдающихся писателей «потерянного поколения» принято выделять англичанина Р.Олдингтона и О.Хаксли, немца Э.-М. Ремарка, американца Э.Хемингуэя.

**Эрик-Мария Ремарк (1898-1970)**, родился в семье переплетчика — и в 1916 году со скамьи учительской семинарии призывается на фронт, затем участвует в ряде боев, успевает получить несколько ранений. После окончания войны Ремарк сменил много профессий — был бухгалтером, коммивояжером, каменотесом на кладбище, агентом по продаже могильных памятников, шофером-испытателем, орга-



«»  
нистом церкви в психиатрической больнице, учителем народной школы. С 1923 года Ремарк занимается журналистской деятельностью — вначале работает в рекламной газете в Ганновере, а потом — в спортивной газете в Берлине. Но в то же время все большую власть над будущим писателем приобретает потребность рассказать о своем прошлом. И вот в 1929 году появляется роман Ремарка «На западном фронте без перемен». Этот роман погружает читателя в обыденную обстановку фронтового быта — нарочито спокойно и обстоятельно в романе описывается процесс умирания души в 18-летних парнях. Предпосланы роману следующие авторские слова: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасла от снарядов».

Главный герой романа — он же рассказчик — недоучившийся гимназист Пауль Боймер, биография которого вызывает прямые ассоциации с биографией самого Ремарка и который вместе со своим классом пришел в военное управление, чтобы записаться добровольцем. Так уж вышло, что часть одноклассников и на фронт попала вместе — а один из них, Мюллер Пятый, даже «таскает с собой учебники и мечтает сдать льготные экзамены: под ураганным огнем зубрит он законы физики».

И вот в романе описываются все ступени «обесчеловечения» этих ребят. И первой ступенью на этом пути становится учебная команда со свирепым унтером Химмельштосом: «В течение десяти недель мы проходили военное обучение, и за это время нас успели перевоспитать более основательно, чем за десять школьных лет. Нам внушали, что начищенная пуговица важнее, чем целых четыре тома Шопенгауэра... Через три недели нам уже не казалось непостижимым, что почтальон с лычками унтера имеет над нами больше власти, чем наши родители, наши школьные наставники и все носители человеческой культуры от Платона до Гете, вместе взятые». Единственное, что оставила в сознании новобранцев страшная

учебная команда, в которой некоторые и умирали, — это осознание полезности такого массивного обесчеловечения: «Мы стали черствыми, недоверчивыми, безжалостными, мстительными, грубыми, — и хорошо, что стали такими: именно этих качеств нам и не хватало. Если бы нас послали в окопы, не дав нам пройти эту закалку, большинство из нас, наверное, сошло бы с ума». Далее обесчеловечение идет медленнее, но оно продолжается. И вот уже никто не считает неестественным выпрашивание у умирающего в госпитале одноклассника его ботинок — не пропадать же добру. Из мирного далека это кажется диким, противоестественным. Но у войны — свои законы. Ведь те, кого тревожат едва ли не в равной степени судьба умирающего товарища (их сердца, конечно, тронуты состраданием) и судьба его ботинок, знают, что в любой момент могут оказаться на его месте — и, скорее всего, рано или поздно окажутся. И потому они не могут испытывать к нему такого же сострадания, какое неизбежно должен был бы испытывать человек, у которого в будущем — жизнь. Ведь их отделяет от него не страшная пропасть между жизнью и смертью, а всего лишь *лишние недели или месяцы*, которые им еще, скорее всего, суждено жить. А ботинки, способные облегчить существование в течение этого времени, то есть, может быть, в течение всей оставшейся жизни, — нечто, стоящее в ценностной иерархии на одном из первых мест. Отсюда же — и привычка с юмором воспринимать самое страшное: «Кошмары фронта проваливаются в подсознание, как только мы удаляемся от передовой; мы стараемся разделаться с ними, пуская в ход непристойные и мрачные шуточки; когда кто-нибудь умирает, о нем говорят, что он «прищурил задницу», и в таком же роде мы говорили обо всем остальном. Это спасает нас от помешательства... Все, что пишется в военных газетах насчет неподражаемого юмора фронтовиков, которые будто бы устраивают танцульки, едва успев выбраться из-под огня, — все это несусветная чушь. Мы шутим не потому, что нам свойственно чувство юмора, нет, мы стараемся не терять

чувства юмора, потому что без него мы пропадем». Этот «юмор обреченных» стал для ремарковских героев формой своего рода «душевной анестезии». Когда непереносима боль физическая — не обойтись без наркоза; когда рвет и корежит душу — таким наркозом становится способность не принимать ничего близко к сердцу, смотреть на людей «поверх голов», смеяться над чужим страданием и чужой смертью, тем самым словно бы «избывая» их, мысленно отделяя их от себя какой-то стеной. Видимо, в известных обстоятельствах действительно встает дилемма: либо подобная «анестезия» — либо помешательство. Только через мир ремарковского романа проходит трагический вопрос: *а когда война кончится* — оттают ли души тех, кто был брошен в ее водоворот, или же защитная броня приросла к их душам навечно. Ремарковские герои подсознательно чувствуют, что ближе к истине — второй ответ. Увы, история подтвердила фатальность влияния такой «анестезии» на души многих из тех, кто прошел через мясорубку войны! Не потому ли удивительно часто именно войны с массовой мобилизацией, высвобождая в человеке наиболее темное, низменное, звериное и одновременно заглушая, «стирая», ослабляя ужас перед чужой насильственной смертью, позволяя миллионам людей привыкнуть к крови, становились катализаторами массового насилия уже внутри воюющих или недавно вышедших из войны стран. Можно вспомнить в этой связи русско-японскую войну 1904-1905 годов, запечатлевшуюся в потрясающем по силе художественного воздействия рассказе Л. Андреева «Красный смех» — вслед за которой Россию охватил кровавый кошмар революционных событий 1905-1907 годов. Можно вспомнить, что 1917 год стал возможен в России воюющей, в России, вызверенной тремя годами войны, что зверства и с «красной», и с «белой» сторон творились в основном теми, кто уже долгие годы — с 1914 года — был вырван из системы нормальных человеческих взаимоотношений, кого война приучила спокойно относиться к крови и к насилию. Наконец, и фашизм — как массовое движе-

ние, в конечном счете приведшее к власти Гитлера, — стал возможен именно в Германии *послевоенной*.

Самое страшное, что ремарковские герои постепенно привыкают к обезчеловечивающей реальности войны — и боятся мирного будущего. И когда, собравшись вместе, юноши в военной форме обсуждают планы на будущее, то воображение их теперь уже не простирается дальше выпивки, женщин да еще расплаты со свирепым унтером Химмельштосом. Один из ребят в случае объявления мира прежде всего «напился бы», другой — «стал бы следить за Химмельштосом, чтобы не упускать его из виду»; впрочем, не один он строит планы относительно того, как бы устроить свою жизнь так, чтобы стать начальником над Химмельштосом и напомнить ему о прошлом. Получается, что Химмельштос стал-таки для тех, кто оказался в его руках, своего рода *воспитателем*. Да-да, не просто мучителем, но *воспитателем*, определившим будущее своих «подопечных», их взгляд на мир. Если бы Химмельштос не оказал влияния на души юных ремарковских героев — разве возникло бы у кого-нибудь из них желание *свою собственную жизнь* посвятить... расплате со свирепым унтер-офицером?

Итак, вот такие горизонты теперь открываются перед глазами гимназистов в солдатской форме: выпивка, женщины, Химмельштос... И еще — уединение: «Хорошо бы стать рантье, тогда можно было бы жить где-нибудь в лесу, в полном одиночестве». А ведь позади нет практически ничего: даже «льготные экзамены» на получение гимназического аттестата — в будущем, если оно, конечно, настанет. И героя-рассказчика в редкие минуты прозрения вдруг охватывает острое и мучительное ощущение «потерянности» всего его поколения, поколения «железной молодежи», для разумной человеческой жизни: «Люди постарше крепко связаны с прошлым, у них есть почва под ногами, есть жены, дети, профессии и интересы; эти узы настолько прочны, что война не может их разорвать. У нас же, двадцатилетних, есть только наши родители, да у некоторых — девушка».

---

Это не так уж много, — ведь в нашем возрасте привязанность к родителям особенно ослабевает, а девушки еще не стоят на первом плане. А помимо этого мы почти ничего не знали: у нас были свои мечтания, кое-какие увлечения да школа; больше мы еще ничего не успели пережить. И от этого ничего не осталось... Мы еще не успели пустить корни, война нас смыла. Для других, тех, кто постарше, война — это временный перерыв, они могут ее мысленно перескочить. Нас же война подхватила и понесла, и мы не знаем, чем все это кончится. Пока что мы знаем только одно: мы огрубели, но как-то по-особенному, так что в нашем очерствении есть и тоска, хотя теперь мы даже и грустим не так уж часто... Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. От своей жизни. Нам было восемнадцать лет, и мы только еще начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну.»

В роман «На западном фронте без перемен» властно входит мотив юношеских иллюзий и их утраты — и одновременно взаимной ответственности поколений. В художественном мире романа мы сталкиваемся со страшным в своей патриотической наивности учителем Канторекком. Это не садист в унтер-офицерской форме Химмельштос, это — человек, претендующий на роль духовного наставника молодежи: «На уроках гимнастики Канторек выступал перед нами с речами и в конце концов добился того, что наш класс, строем, под его командой, отправился в окружное военное управление, где мы записались добровольцами.

Помню, как сейчас, как он смотрел на нас, поблескивая стеклышками своих очков, и спрашивал задумчивым голосом: — «Вы, конечно, тоже пойдете со всеми, не так ли, друзья мои?»

Правда, один из нас все же колебался и не очень-то хотел идти вместе со всеми. Это был Иозеф Бем, толстый, добродушный парень. Но и он все-таки поддался уговорам, — иначе он закрыл бы для себя все пути. Быть может, еще кое-кто думал, как он, но остаться в стороне тоже никому не улыбалось, — ведь в то время все, даже родители, так легко бросались словом «трус»... И случилось так, что как раз Бем погиб одним из первых...

Канторека в этом, конечно, не обвинишь, — вменять ему в вину то, что он сделал, значило бы заходить очень далеко. Ведь Канторекы были тысячи, и все они были убеждены, что таким образом они творят благое дело, не очень утруждая при этом себя.

*Но это именно и делает их в наших глазах банкротами.* Они должны были бы помочь нам, восемнадцатилетним, войти в пору зрелости, в мир труда, долга, культуры и прогресса, стать посредниками между нами и нашим будущим. Иногда мы подтрунивали над ними, могли подстроить им какую-нибудь шутку, *но в глубине души мы им верили.* Признавая их авторитет, мы мысленно связывали с этим понятием знание жизни и дальновидность. Но как только мы увидели первого убитого, это убеждение развеялось в прах... Первый же артиллерийский обстрел раскрыл перед нами наше заблуждение, и под этим огнем рухнуло то мировоззрение, которое они нам прививали». И очень символичной в художественном мире романа является сцена, описывающая возмездие за совершенно искренне проповедуемую возвышенную неправду. Война заходит слишком далеко — и в конце концов сам Канторек оказывается призванным в ополчение. Узнав об этом, один из его воспитанников, лейтенант Миттельштедт, прошедший уже все ужасы фронта, теперь напрашивается в учебную роту, где служил Канторек, дабы материализовать перед его глазами ту реальность, которая ранее скрывалась за патриотическими речами классного наставника. И вот, наблюдая за ползущим попластунски наставником, «Миттельштедт подбадри-

вает рядового Канторека, цитируя для его утешения высказывания классного наставника Канторека:

«Ополченец Канторек, нам выпало счастье жить в великую эпоху, поэтому мы должны напрячь свои силы, чтобы преодолеть все, даже если нам придется несладко... И никогда не забывайте за мелочами, что вы — участник великих событий, ополченец Канторек!»

Сцена жестокая — но чего еще можно ожидать от лейтенанта, не получившего еще школьного аттестата, перед глазами которого вся мировая культура потерпела банкротство (ибо увенчалось ее усвоение под руководством единственного посредника между мальчишками и этой культурой добровольным приходом строем на бойню) и перед глазами которого сохранилась одна неоспоримая данность — жестокая реальность войны? Увы, трагедия ремарковских героев состоит еще и в том, что перед их глазами потерпели крушение не только вдалбливавшиеся в их сознание убого-вернопопданические «незыблемые истины» — перед их глазами потерпела крушение и *настоящая культура*, ибо не только же речи о «великой эпохе» слышали они из уст своего классного наставника. Но дело в том, что когда рушится здание — оно рушится целиком, и вместе с всевозможной гнилью и трухой разламывается, рассыпается, разбивается и то, что представляет собой *настоящую ценность*. Увы, получилось так, что система ценностей, не просто оправдавшая, но благословившая войну, взяла в заложники и настоящую культуру. Эта культура устами учителя Канторека однажды сказала им: идите, воюйте, убивайте и умирайте во славу своего Государства. И после этого для ремарковских героев культуры просто не существует. Старая система ценностей разрушена, старый культурный багаж рассыпан и растоптан, и неясно, сможет ли когда-нибудь вырасти на месте развалин что-то новое. И недоучившийся гимназист в лейтенантской форме, смутно — пока еще не совсем осознанно чувствуя это, объясняет своему наставнику, в чем заключается его вина: «Ополченец Канторек, два

года назад вы заманили нас вашими проповедями в добровольцы. Среди нас был Йозеф Бем, который, в сущности, вовсе не хотел идти на фронт. Он погиб за три месяца до срока своего призыва. Если бы не вы, он еще подождал бы эти три месяца». Даже *мера вины* наставника определяется здесь достаточно точно. Нет, *в самом факте гибели* Йозефа Бема он не виновен. Йозеф Бем был обречен, война бы настигла его все равно. Канторек лишь *ускорил на три месяца* осуществление этой неизбежности.

На фоне открывшейся в художественном мире романа бездны едва ли не успокаивающую ноту вносит небольшой «Эпилог», в котором повествуется о физической гибели героя-рассказчика Пауля Боймера: «Он был убит в сентябре 1918 года [то есть в самом конце войны — В.Р.], когда на всем фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной только фразы: «На Западном фронте без перемен».

«Он упал лицом вперед и лежал в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, — на лице у него было такое спокойное выражение, словно бы он был даже доволен тем, что все кончилось именно так». Этот спокойный тон взят Ремарком преднамеренно — смерть Пауля Боймера, в соответствии с авторским замыслом, уже не должна никого ужасать. Это — *естественное продолжение* той духовной смерти, на которую его обрекла война. Он умер для мирной созидательной жизни задолго до своей физической смерти, сам это осознал — и его гибель лишь закрепила эту данность.

Антимилитаристская направленность романа «На западном фронте без перемен» была настолько очевидной, что само имя Ремарка вызывало ненависть у профашистски настроенных людей. И вот уже появляется злая пародия на книгу Ремарка, которая подается под видом фрагмента из романа «Под Троей без перемен», написанного Эмилем Мариусом Рекварком (по-немецки «Qwark» — «чепуха»). Появление на немецком экране в 1930 году фильма «На



---

западном фронте без перемен» было встречено целым рядом хулиганских выходов: нацисты скупали билеты на целые сеансы, забрасывали экраны мусором, выпускали в зал крыс и мышей и т.д.: в конце концов «в целях охраны общественного порядка» в декабре 1930 года демонстрация фильма в Германии была запрещена. Наконец, после прихода Гитлера к власти уже 10 мая 1933 года произведения Ремарка были публично сожжены в центре Берлина под предлогом «литературного предательства... по отношению к солдату мировой войны»; сам Ремарк избежал расправы лишь потому, что за несколько дней до прихода Гитлера к власти выехал в Швейцарию, а младшая сестра Ремарка была казнена в 1943 году по обвинению в «пораженческих настроениях»: в ряду отягчающих вину обстоятельств на судебном процессе фигурировала и «грязная книжонка «На западном фронте без перемен», состряпанная братом обвиняемой».

Мотив «потерянности» целого поколения отразился и в романе Ремарка «Три товарища», написанном в 1938 году. Основные события в художественном мире романа происходят уже не в годы войны, а годы спустя, в 1928 году. Но военные впечатления главного героя в концентрированном виде переданы на одной странице в начале романа. Этих впечатлений не так уж и много — если иметь в виду оставшиеся в памяти яркие картины, а не просто запомнившиеся факты биографии. 1916 год. Роберт — новобранец. В наказание за неправильно сложенный вещевого мешок его послали чистить отхожие места, и в это время на свидание с ним пришла мать, которую заставили ждать сына больше часа. 1917 год. Во время передышки Роберт с друзьями купили бутылку, «думали попировать». А когда бутылка уже была распечатана — началась газовая атака, и один из друзей всю ночь умирал на глазах у Роберта страшной смертью. 1918 год. Госпиталь. Тяжелораненые. Сосед по палате, у которого нет ног, но который об этом не знает, ибо чувствует в них боль. Все. Остальное — расплывается в памяти, как в тумане, а довоенные и после-

военные годы вообще не оставили в памяти каких-то ярких картин. Это — *предыстория*, которая на протяжении всего романа остается на заднем плане. Это — то прошлое, которое определяет всю последующую жизнь главных героев и от которого трудно избавиться. Один из героев романа «На западном фронте без перемен» рассуждает: «Два года подряд стрелять из винтовки и метать гранаты — это нельзя сбросить с себя, как сбрасывают грязное белье». Герой-рассказчик «Трех товарищей» Роберт Локамп годы спустя после войны рефлексировал: «В сущности, я мог быть вполне доволен. Жилось мне неплохо, я работал, силенок хватало, и я не так-то скоро уставал, — в общем, как говорится, был здоров и благополучен. И все же не хотелось слишком много думать об этом. Особенно наедине с самим собой. Да и по вечерам тоже. Потому что время от времени вдруг накатывало прошлое и впивалось в меня мертвыми глазами. Но для таких случаев существовала водка».

Вообще герои романа — «три товарища», прошедших войну, удивительно много пьют, и разговоры их очень часто вертятся вокруг очередной партии бутылок. Судьба свела трех товарищей — Кестера, Ленца и Локампа — еще в школе, потом забросила их на фронт, и теперь они — совладельцы авторемонтной мастерской, вдвоем борются за существование, за то, чтобы, раз уж пощадила война, сохранить хотя бы подобие нормальной человеческой жизни. Да, у героев романа есть честный заработок («авторемонтная мастерская Кестера и К. »); есть четвертый товарищ — купленный на аукционе подержанный автомобиль, наделенный человеческим именем «Карл»; в жизнь одного из героев романа, Роберта Локампа, входит и любовь. Да и жизнь не дает героям романа слишком замыкаться на своих воспоминаниях: «место под солнцем» есть, но его надо отстаивать — ведь события в художественном мире романа разворачиваются на беспокойном фоне. Германия конца 20-х. Экономическая нестабильность. Постоянная угроза банкротства. Безработица, призрак которой витает

над товарищами. Конкуренция, сопровождаемая порою взаимным мордобоем. А на недалеком горизонте маячит коричневый призрак, и уже все более наглеют банды штурмовиков, жертвой которых в конце концов становится один из троих, Ленц: его «по ошибке», явно приняв за кого-то другого, походя убивают случайно встретившиеся на улице «четыре молодых парня» — «Один из них был в новых кожаных крагах светло-желтого оттенка, остальные в сапогах военного образца».

Одним словом, герои романа вынужденно «крутятся» в окружающей их непростой обстановке, и далеко не всегда виден надлом, оставшийся в их душах еще с воспной юности. И тем не менее в моменты просветления герои романа осознают, что от прошлого никуда не деться, что оно уже никуда не отпустит, и, словно бы стремясь убежать от этого прошлого, осознавая свою «потерянность» в реальной жизни, герои романа почти непрерывно пьют. Но прошлое все равно их настигает, как настигает оно и возлюбленную героя-рассказчика Роберта Локампа Патрицию Хольман, умирающую в конце концов от чахотки: сказался 10 лет спустя голод военных лет.

Литература «потерянного поколения» интернациональна: ведь первая мировая война прошла через большинство европейских стран, и вполне естественно, что интеллигенцию воюющих народов объединило общее отношение к войне.

В английской литературе носителями мироощущения «потерянного поколения» принято считать прежде всего Р.Олдингтона («Смерть героя») и в известной степени О.Хаксли. Роман Олдингтона «Смерть героя», появившийся на свет в 1929 году, в том же году, что и роман Ремарка «На Западном фронте без перемен», несмотря на ряд очень существенных различий, тем не менее вызывает достаточно прямые ассоциации с ремарковским романом. Некоторые детали или авторские замечания наводят даже на мысль, что Олдингтон к моменту завершения работы над «Смертью героя» уже познакомился с текстом ремарковского романа — и словно бы всту-

пил в диалог с Ремарком (так, описывая пребывание своего героя на фронте, Олдингтон не удерживается от замечания: «Поистине, на Западном фронте все оставалось без перемен»). Но есть и иные параллели, которые едва ли можно объяснить влиянием ремарковского романа, но которые явно порождены определенной общностью взгляда на мир с одной стороны и художественной цели — с другой. Можно вспомнить уже приведенное выше «вступление» в ремарковский роман: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». Вступление, данное Олдингтоном, несколько больше по объему — но и оно содержит в себе буквально «ремарковские» слова: «Этак книга, в сущности, — надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало».

Ремарковский Пауль Боймер, солдат разбитой немецкой армии, гибнет в самом конце войны, и это описывается нарочито спокойно — просто как закономерный и неизбежный финал. Олдингтоновский Джордж Уинтерборн, офицер английской армии, воевавший, следовательно, на стороне победителей, гибнет не просто в конце войны — а в самой последней в общем-то случайной перестрелке, при обстоятельствах, позволяющих рассматривать эту гибель как замаскированное самоубийство. Только Олдингтон, в отличие от Ремарка, вообще не стал готовить читателя к конечному исходу судьбы своего героя — он начал свой роман с краткого сообщения о гибели некоего (для читателя пока именно некоего) капитана британской армии Джорджа Уинтерборна, а затем уже перешел к описанию судьбы этого человека — с рождения (и даже со времени, предшествовавшего его рождению) и до момента гибели (и даже до событий, последовавших за его гибелью). У романа, таким образом, круговая композиция: он начинается и заканчивается сообщением о гибели одного и того же человека — Героя, Джорджа Уинтерборна. Ол-

дингтон идет, таким образом, по ремарковскому пути еще дальше, чем сам Ремарк, — он сразу отказывает своему читателю в праве с содроганием сердца следить за перипетиями военной судьбы героя и надеяться на счастливый исход. Читатель сразу знает: герой обречен, он погибнет, а затем уже повествование подводит читателя к гибели героя как опять же к закономерному финалу, который уже не кажется страшным на фоне того обесчеловечения, которому подвергла его война. Трагический парадокс: смерть превращается в избавление! Возможен ли более страшный приговор войне!

Свой роман сам Олдингтон характеризовал как «роман-джаз»: судьба героя, Джорджа Уинтерборна, — это своего рода музыкальное произведение во всем многообразии своих тональностей. И эта музыка словно бы обречена завершиться раздирающими душу аккордами последней части. Это словно бы запрограммировано каким-то незримым композитором. Идея некой роковой запрограммированности присутствует во всем — даже в фамилии героя. Уинтерборн — *рожденный зимой* — словно бы уже само время рождения наложило на его судьбу какое-то родовое проклятие.

Если в ремарковском романе война предстает как зло *автономное, самоценное*, так что даже крушение в глазах ремарковских героев всей усвоенной или прежде культуры связано лишь с самим фактом их соприкосновения с войной, то Олдингтон, напротив, саму войну рассматривает лишь как закономерный итог, к которому шла вся Европа — и прежде всего «добрая старая Англия» — на протяжении многих лет. Война у Олдингтона — это лишь закономерное проявление той закрепившейся в «доброй старой Англии» системы ценностей, в рамках которой отдельный человек — ничто перед лицом великой имперской идеи. И потому действие олдингтоновского романа (в отличие от ремарковского) охватывает достаточно большой промежуток времени: Джорджа Уинтерборна стали ломать не с момента начала войны — его стали ломать почти с рождения.

Ломать — чтобы он соответствовал стандарту образцового «слуги империи». Его ломают родители — их ужасает, что их сын увлекся столь неподходящим для «настоящего джентльмена» делом, как живопись, — но зато они с восторгом принимают кратковременное увлечение своего сына столь «джентльменским» занятием, как охота (которую сам Джордж вскоре возненавидел — после того как ему пришлось свернуть шею раненой птице). Еще более жестоко его ломает школа — ибо Джордж с его рано пробудившейся индивидуальностью воспринимается школой как своего рода «педагогический брак». Ведь задача школы — «наштамповать» побольше «бравых парней» с менталитетом лейтенанта Ивенса, с которым Джордж позже столкнется на фронте. (Это добрый малый — *по-настоящему* добрый малый, своего рода помолодевший лермонтовский Максим Максимыч в английском варианте! — который умел все сводить к простым схемам: «Англия всегда права. Англия объявила войну Германии. Значит, Германия не права»). Для этого в школе и «группа военного обучения» создана — «ведь это так важно — научиться убивать. В самом деле, не научившись убивать, вы никак не можете стать человеком, а тем более джентльменом». Из слов директора во время торжественной речи Джордж, впрочем, узнает, *для чего*, собственно говоря, его (равно как и всех остальных учеников) обучают и воспитывают, *к чему* их готовят: «Не позже чем через десять лет половина из вас умрет». Едва ли директор мог предвидеть, что впереди — первая мировая. «Но разве он знал, этот слепой пророк? Может быть, сам Бог внушил этому величественному лицемеру такие слова?» И все же директор кое-что *знал* — он знал, что его задача — подготовить людей *к достойной смерти* во имя интересов империи: Подготовить к смерти! Пока неизвестно, где. Может быть, на войне, может быть, в одной из многочисленных колоний. Позже отзвук этих слов Джордж Уинтерборн услышит в речи некоего высокопоставленного военного уже во время первой мировой войны: «Вы — военное поколение. Вы рождены для того,

чтобы сражаться в этой войне, ее нужно выиграть — и вы ее выиграете, это мы твердо решили. Что до каждого из вас в отдельности — не имеет ни малейшего значения, будете вы убиты или нет. Вероятнее всего, вас убьют, — во всяком случае, большинство. Советую заранее с этим примириться». Эти слова вызывают страшные ассоциации — сразу вспоминаются человеческие жертвы, которые в древности приносили незримым богам. А бесконечные войны, которые перекочевали из древности в просвещенный XX век, — что это, как не вариант человеческого жертвоприношения, только на этот раз — земным богам: Империи, Государственному Интересу? И Олдингтон бросает проклятие «доброй старой Англии», приносящей в жертву собственных детей (конечно, человеческие жертвы приносили войне все страны — участницы — но Олдингтон видел, как это происходило именно в Англии, на его родине, и потому взял на себя право говорить только об Англии).

Сама же война предстает в романе Олдингтона как *предельное проявление обезличивающей, обезчеловечивающей реальности*. Большинство товарищей Джорджа удалось «сломать» еще в мирной жизни (а многих и ломать не приходилось) — и сделать их образцовыми слугами Империи. Джордж был редким исключением — его сломать не удавалось, он жил именно своей жизнью. Но испытание войной стало столь непосильным грузом, что и Джордж начал ломаться — и опускаться, медленно, но необратимо: «С ужасом видел он, как чахнет его разум. С чувством жгучего унижения он убеждался, что уже не способен, как бывало, мыслить сосредоточенно, глубоко, творчески». Вдруг он обнаружил, что ему непонятен смысл даже журнальных статей со сколько-нибудь серьезным содержанием, и теперь он завидует самому себе в прошлом. И вот для него наступил миг прозрения. «Все, что было в нем необыкновенно и прекрасно, умерло. Душой он так же мертв, как если бы его уже схоронили на французской земле». Личность его убита, а физическая гибель настигла его

---

чуть позже — как немного опоздавшая неизбежность. Накануне гибели, побывав дома, Джордж уничтожил все следы своего прошлого, своего довоенного «Я» — а именно незаконченные эскизы и, главное, свой автопортрет, а ныне — портрет совершенно другого человека, почти уже забытого! Ведь Джордж уже превратился в классического «краснолицего Томми», каковым, впрочем, его хотели сделать еще в мирной жизни. Война отняла у Джорджа его неповторимую душу — и теперь Джордж с легким сердцем дарит этой войне свою утратившую смысл жизнь. Свершилось (вернее, завершилось) еще одно жертвоприношение — одно из многих. И эти жертвоприношения повисли на всем человечестве камнем проклятия:

«Весь мир виновен в кровавом преступлении, весь мир несет на себе проклятие, подобно Оресту, и обезумел, и сам стремится к гибели, точно гонимый легионом Эвменид. Мы должны как-то искупить свою вину, избавиться от проклятия, лежащего на тех, кто пролил кровь. Должны найти — где? как? — новую могущественную Афину Палладу, которая возвысилась бы голос, оправдывая нас на новом Акрополе. Но пока мертвые отравляют нас и тех, кто идет за нами».

Что касается **О.Хаксли (1984-1963)**, то сам он не был на фронте по причине тяжелой болезни глаз. Однако, по словам Г.А.Анджапаридзе, «Как ни парадоксально, не воевавший Хаксли был первым среди писателей Англии, кто уловил и отразил это чувство «потерянности» целого поколения». Хаксли не видел войну с ее «окопной» стороны — но он удивительно чутко воспринял ее смертоносное дыхание во внешне спокойной атмосфере тыловой Англии и с удивительной интуицией предвидел ее отдаленные последствия. В частности, он писал: «Мы жили в мире, потерпевшем социальное и моральное крушение..., война и порожденная ею новая психология разбили вдребезги большую часть установлений, традиций, верований и духовных ценностей, которые поддерживали нас в прошлом». В уста одного из героев романа «Желтый Кром» (1921) Хаксли вкладывает следующее наблюдение: «После войны мы уже ниче-



му не удивляемся... В начале войны мне казалось, что я, обладая воображением и симпатией, действительно страдал вместе с теми, кто страдал непосредственно. Но через месяц или два я вынужден был признать, что это было не так. А ведь у меня воображение более богатое, чем у большинства». И в уста того же героя Хаксли вложил полные пророческой тревоги слова: «У современной жизни слишком тонкое устройство. Еще несколько катастроф, вроде Великой войны, — и все разлетится».

Традиции «потерянного поколения» исключительно ярко проявились в рассказе О.Хаксли «И зажили они счастливо». Действие в художественном мире этого довольно большого по объему рассказа происходит в годы первой мировой войны в глубинной Англии, в имении профессора Альфреда Петертона. По внешним признакам — спокойная и благополучная жизнь интеллигентного дома. Беседы «высоколобых» интеллектуалов о предметах достаточно утонченных. Самоуверенные рассуждения о войне не столь «высоколобого» Роджера Петертона, учителя привилегированной школы и несгибаемого викторианца: «Самое лучшее, что дала война, — это дисциплина. Народ разболтался, и нужно было подкрутить гайки». Но на заднем плане безмятежно-идиллической обстановки профессорского дома постоянно присутствует тень близкой бойни. Один из героев рассказа, мечтающий о писательской деятельности «высоколобый» интеллектуал Гай Лэмборн, — это человек, приехавший в отпуск *оттуда*. Другому герою, юному жизнелюбу, любителю породистых собак и любовных романов Джорджу Уайту скоро предстоит отправиться *туда*. И вместе с этими героями в имении словно бы присутствует сама война. Гай Лэмборн внешне не изменился, да и былой интеллигентности не потерял — «Военная служба не оставила на Гае сколько-нибудь заметного отпечатка: в штатском он по-прежнему выглядел высоким, неуклюжим студентом. Он так же, как раньше, сутулился и ходил, понурив голову... Судя по туманному выражению лица, он еще не научился, глядя на мир, мыслить

имперскими категориями. Полевая форма казалась на нем забавным маскарадным костюмом, который он надел, чтобы его не узнали». Но иногда совершенно внезапно, словно бы независимо от его воли, его голосом вдруг начинает говорить война. И когда самоуверенный Роджер Петертон вдруг начинает излагать Джорджу Уайту очередной «секрет счастливой старости». Гая вдруг прорывает: «Не беспокойтесь о его старости, — сказал он странным, резким голосом, сильно отличавшимся от его обычных мягких и красивых модуляций. — У него не будет старости. Если война продлится еще год, то его шансы выжить три против четырнадцати». Юному жизнелюбцу Джорджу Уайту не суждено было погибнуть — через месяц после отъезда на фронт он был искалечен, а вот «высоколобому» интеллектуалу Гаю Лэмборну, для которого высшая ценность — его внутренний мир, суждено было унести свой внутренний мир в могилу. Такова жестокая ирония войны.

Соединение Штаты Америки не так сильно пострадали от первой мировой войны, как большинство европейских государств: все-таки сама территория Соединенных Штатов задета не была, но США вынуждены были послать на войну часть своей молодежи, и потому американскую культуру тоже не обошла стороной традиция литературы «потерянного поколения». И особенно ярко отразилась эта традиция в творчестве **Э. Хемингуэя (1899 — 1961)**. Судьба Хемингуэя сложилась так, что ему много раз пришлось вступать в смертельные схватки с судьбой. Он был участником первой мировой войны, был тяжело ранен (он был буквально прошит 200 осколками), участвовал в качестве военного журналиста в гражданской войне в Испании, в годы второй мировой войны охотился на своем рыболовном катере за немецкими подводными лодками, после войны предпринял ряд опасных путешествий, дважды попадал в автомобильные и дважды — в авиационные катастрофы (один раз, в Африке, самолет, в котором летел Хемингуэй, чуть не приземлился в озеро, кишящее крокодилами, — пришлось мягкой посадке в это

озеро предпочесть падение на землю — тогда Хемингуэя успели уже заочно похоронить и в ряде газет уже появились некрологи, которые позже суждено было прочесть самому Хемингуэю). Одним словом, Хемингуэю много раз приходилось вступать в смертельные схватки с судьбой — но по какому-то стечению обстоятельств Хемингуэй всегда выходил победителем. И в сознании Хемингуэя постепенно сформировался культ человека побеждающего, человека, не подчиняющегося слепой судьбе, но постоянно навязывающего ей свой свободный выбор, хотя бы ценой смертельной схватки.

Военный опыт Хемингуэя, связанный с его пребыванием на фронте в годы первой мировой войны, и крушение связанных с войной романтических иллюзий отразились в романе Э.Хемингуэя «Прощай, оружие!» (1928 г.). В романе очень жесткими, суровыми красками обрисована страшная реальность войны, но все же во взгляде Хемингуэя на войну нет ремарковского ощущения безысходности — ибо страшной силе внешних обстоятельств в художественном мире романа Хемингуэя противопоставлен свободный выбор духовно свободного человека, который всегда может принять свое решение — и поступить так, как считает нужным *он сам*. В художественном мире романов Ремарка мы видим мальчиков, которые не хотят идти на бойню, но которые, как стадо овец, строем, под руководством учителя, идут записываться добровольцами, дабы никто не заподозрил их в трусости, мальчиков, которые через какое-то время перестают понимать, *во имя чего* ведется война, но даже не помышляют о том, что можно, пусть опять же с риском для жизни, распорядиться своей судьбой *по собственному усмотрению*. А главный герой романа Хемингуэя «Прощай, оружие!», лейтенант Генри, не желает покорно подчиняться судьбе, противопоставляет ей свой свободный выбор. В свое время он сам, совершенно добровольно, принял решение отправиться на фронт — а потом, совершенно самостоятельно принимает решение: раз это *не его* война — значит, *для него* она закончена. И лейтенант Генри со

своей возлюбленной бежит в Швейцарию, чудом избегая расстрела. Таков теперь его свободный выбор. Да, мечта Генри о счастливой жизни вдвоем с возлюбленной не осуществляется. Судьба неумолима — возлюбленная Генри умирает. Кажется, что потерял смысл выбора, сделанного Генри. Здесь появляется мотив некой роковой предначертанности, который позже проявится и в других произведениях Хемингуэя. Какие бы усилия ни предпринимал человек — все равно все будет так, как угодно судьбе. И тем не менее свободный выбор человека, направленный на сопротивление судьбе, в глазах Хемингуэя *самоценен*. *Исход* от человека не зависит — но от него зависят *его собственные действия*. Судьба все равно навязывает ему свою волю — но в его силах *сопротивляться*. И в конечном счете в произведениях Хемингуэя (и не в последнюю очередь в романе «Прощай, оружие») предвосхищается идея самоценности *бунта против неизбежности*, которая наиболее отчетливо проявится у Альбера Камю.

Итак, Ремарк и Хемингуэй смотрели на войну с разных позиций. Взгляд Ремарка, очевидно, в большей степени отражает реальность, часто практически лишаящую человека права на свободный выбор; взгляд Хемингуэя в большей степени отражает потенциальные возможности человека, которые, впрочем, практически труднореализуемы. Судьба самого Хемингуэя, выигравшего в своей жизни немало смертельных схваток с судьбой, — все же исключение.

---

## УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ XX ВЕКА

**К**ак уже говорилось в одном из предыдущих выпусков, расцвет утопической традиции в Европе приходится на эпоху Возрождения. Позже, уже в эпоху Просвещения, идущая еще от Ф.Бэкона традиция моделирования абсолютно разумного общества, основанного на свободном познании всеми его членами объективной истины и осознанном выполнении разумных общественных требований, отразилась в «Путешествиях Лемюэля Гулливера» Дж. Свифта (впрочем, отразилась там и идущая от «Утопии» Т.Мора традиция прямого «сталкивания» идеального утопического мира с миром реальным, в частности с английской действительностью; как известно, мудрость свифтовских гуигнгнмов особенно рельефно проявляется на фоне сопоставления их бытия с бытием европейцев — современников Свифта).

В начале XX века, особенно в 1920-е годы, вновь происходит оживление утопической традиции. Это объясняется рядом причин. Во-первых, XX век (и в особенности первая его половина) практически во всем мире стал веком научно-технической эйфории. В самом деле, до этого медленное, постепенное накопление человечеством научного знания дало в конце XIX — начале XX веков резкий «скачок», который отразился не только собственно на науке, но и на качестве жизни миллионов людей. Это был «скачок», беспрецедентный в истории, — когда человечество буквально при жизни одного поколения пересело с лошади в автомобиль и самолет, стало слушать радио и говорить по телефону, наконец — подошло вплотную к компьютерной эре. Естественно, что это породило своего рода культ научного прогресса, который

на каких-то этажах общественного сознания превращался в несколько более вульгарный «культ машины». Можно вспомнить в этой связи слова из работы Н.Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма»: «Русские крестьяне сейчас поклоняются машине, как тотему. Техника не есть обыденное дело, прозаическое и столь привычное западным людям, она превращается в мистику и связывается с планами почти космического переворота». Более того, культ научно-технического прогресса порождал тенденцию к механическому переносу принципов, по которым можно построить совершенную машину, на человеческое общество. Наверное, один из самых великих соблазнов XX века (а может быть, и самый великий) — это соблазн строительства человеческого общества по образцу совершенной машины, когда бы бесконечное множество отдельных волей (далеко не всегда разумных) было бы подчинено какому-то единому замыслу и направлено в единое русло. И не случайно в первые десятилетия XX века приобрели особую популярность социалистические идеи в самых разных вариантах (не надо забывать о том, что большевизм был лишь одним из наиболее экстремистских вариантов реализации этих идей, но было и множество других, более «мягких» вариантов). Отдавали дань этим идеям и Дж.-Б.Шоу, и Л.Фейхтвангер, и Г.Уэллс... Очевидно, было бы неправильно теперь, с высоты нового опыта, осуждать их за это. Мы, люди конца XX века, уже знаем, к каким последствиям привели попытки преодолеть известную хаотичность бытия и направить миллионы волей в единое русло. Интеллектуалы начала века такого опыта не имели — они видели перед собой несовершенство реального бытия своих демократических европейских стран (а совершенство, увы, недостижимо), они видели хаос столкновения отдельных волей, и они мечтали о том, чтобы векторы этих волей приобрели единое направление, чтобы не растрачивались впустую силы человечества. Они просто не могли предвидеть последствия попыток переустройства бытия в этом направлении. У них

---

просто не было того опыта, который человечество приобрело к концу XX века.

Сыграла свою роль в развитии утопической традиции и идея «творческой эволюции», которая в 20-е — 30-е годы была достаточно популярной.

Пожалуй, одним из корифеев классической, «беспримесной» утопии XX века можно считать английского писателя Г.Уэллса (1866-1944). Одной из наиболее характерных черт его мироощущения была вера в безграничное могущество науки и в то, что познав закономерности собственного бытия, человек может разумно переустроить собственное бытие в сторону абсолютной гармонизации интересов отдельных лиц и интересов общества в целом. И вот Г.Уэллс в своем романе «Люди как боги» (1923 г.) несовершенству земного бытия, где царит «старая концепция социальной жизни государства как узаконенной внутри определенных рамок борьбы людей, стремящихся взять верх друг над другом», противопоставляет находящееся в другом измерении государство с говорящим названием Утопия (что явно свидетельствует об опоре Г.Уэллса на традиции, идущие еще от Т.Мора). История уэллсовской Утопии чем-то напоминает историю земного человечества. Вначале — Темные века. Потом — «Последний Век Хаоса», явившийся одновременно и веком великих научных открытий в разных областях знаний. Однако само по себе научное знание без жесткого подчинения человеческой жизни принципу целесообразности — еще не гарантия от всеобщего хаоса и в конечном счете — от гибели человечества. Вообще Уэллс ненавидит реальную земную жизнь именно потому, что борьба интересов отдельных людей является законом этой жизни. И Г.Уэллс моделирует закономерный финал действия этого закона в Последнем Веке Хаоса. Этот век был веком великих научных открытий и изобретений, «и все это чрезвычайно расширило власть человека над природой». Это привело к резкому повышению уровня жизни утопийцев, однако отсутствие жесткого подчинения личности каким-то общим принципам привело в уэллсовском мире к тому,

что это усовершенствование жизни привело лишь к чрезвычайно быстрому количественному росту населения, истощению ресурсов и в конце концов к тому, что утопийская цивилизация оказалась «перед началом новой вереницы Темных Веков, подобных тем, которые предшествовали эпохе открытий». Итак, хаотическое взаимодействие индивидуальных волей, по Уэллсу, должно привести к катастрофе. И вот писатель подводит Утопию к той черте, когда интеллигентное меньшинство осознает реальность катастрофы — и через воспитание и просвещение начинает формировать в сознании большинства новый взгляд на жизнь, в основе которого — не личный интерес, но «творческое служение» обществу в целом. По мере того, как этот взгляд на жизнь побеждал, жизнь утопийцев полностью подчинилась тому, что Уэллс считал научно обоснованной целесообразностью. Никакой частной собственности. (Сам Уэллс был социалистом фабианского толка — и считал частную собственность силой, ведущей мир к хаосу). Никакой парламентской демократии — «решения в каждом конкретном случае принимаются теми, кто лучше других осведомлен в данном вопросе». Свободно принятое утопийцами ограничение рождаемости — появление каждого человека на свет должно быть подчинено какой-то общественной цели, а не совершаться «неизвестно зачем». Свободно принятый утопийцами генетический отбор: «Уже несколько столетий назад утопийская наука научилась управлять наследственностью, и чуть ли не каждый ныне живущий утопиец принадлежит к типу, который в далеком прошлом именовался деятельным и творческим. В Утопии почти нет малоспособных людей, а слабоумные отсутствуют вовсе: лентяи, люди, склонные к апатии или наделенные слабым воображением, постепенно вымерли: меланхолический тип уже давно забыт: злобные и завистливые характеры уже в значительной степени исчезли. В подавляющем большинстве утопийцы энергичны, инициативны, изобретательны и доброжелательны». За счет чего это достигается? А просто за счет того, что, скажем,



---

утопиец, родившийся на свет ленивым, не имеет возможности быть продолжателем рода: «Если индивид ленив, это не страшно, так как утопийского изобилия хватит на всех, но такой человек не найдет себе пары, у него не будет детей, потому что ни один юноша, ни одна девушка в Утопии не полюбят того, кто лишен энергии и не хочет ни в чем отличаться».

Но наиболее загадочным является то, что принцип научной целесообразности с точки зрения интересов всего общества не является насилием над волей отдельных утопийцев: уэллсовские утопические герои в такой степени проникнуты с детства духом абсолютного доверия к науке, что каждый из них готов свободно поступиться собственными интересами во имя того, что целесообразно с точки зрения интересов общества. Потому-то и оказывается возможным сосуществование в уэллсовском утопическом обществе принципа научной целесообразности с «Пятью Принципами свободы»: это «Принцип уважения к частной жизни», «Принцип свободы передвижения», «Принцип неограниченного знания», «Принцип свободы, объявляющий ложь самым черным из преступлений», и, наконец, «Принцип свободного спора и критики».

Безусловно, подобный взгляд Уэллса порожден его в какой-то степени религиозным преклонением перед возможностями науки на пути разумного переустройства бытия и его уверенностью в способности людей понять это и добровольно принять научно обоснованную форму жизнеустройства. Подобный оптимизм вызвал весьма неоднозначную реакцию в среде европейской интеллигенции — и антиутопия Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932), о которой речь пойдет несколько позже, написана в известной степени в порядке полемики с позицией Уэллса — автора утопического романа «Люди как боги». Впрочем, сам Уэллс не случайно изображает общество, в котором научная целесообразность жизнеустройства сочетается со свободой отдельной личности, *в момент его расцвета*, когда мучительный процесс преобразования человека уже завершен. Но,

---

обращаясь к истории построения утопического общества, Уэллс вводит в него в качестве неизбежной данности и «вынесение за скобки» определенной категории людей (по классовому признаку), объективно не заинтересованных в той форме жизнеустройства, которую Уэллс считал наиболее разумной. Увы, в уэллсовском утопическом мире «Их надо было уничтожить для блага всего человечества»... Итак, научно-социальная эйфория сочетается у Уэллса порой и с допущением «научно обоснованного» «прореживания» общества — в качестве средства.

Впрочем, характеристика творчества Г.Уэллса будет недостаточно полной, если не принимать во внимание также и присутствующие в его творчестве антиутопические мотивы. Дело в том, что Уэллс, не принимая «беспорядка» окружающего его бытия, видел два пути преодоления этого «беспорядка» — и принимал только один из них. Один путь преодоления, с точки зрения Г.Уэллса, — это путь *назад*, в тоталитарное прошлое, к отрицанию личности во имя тех или иных «сверхидей», носящих условный, ограниченный характер, когда личность приносится в жертву интересам нации и государства и когда национальное или государственное единство обеспечивается за счет неопременного наличия внешнего врага — скажем, в лице другого народа или другого государства. Другой путь, в котором Уэллс и видел спасение, — это путь постепенного осознания людьми общности на основе общечеловеческого единства — когда личность не растворяется в каком-то ограниченном сообществе (нации, государстве и т.д.), но становится частью общечеловеческого братства. Именно столкновение этих двух путей моделируется в антиутопическом романе Г.Уэллса «Самовластие мистера Парэма» (1930).

В центре романа — преподаватель истории мистер Парэм, который не приемлет «беспорядка» современного ему английского демократического общества — но исход он видит лишь в возвращении *назад*, в прошлые века, к идее великой Англии, которая должна править миром, к стиранию личности перед

лицом великой государственной цели, к отказу от «вредной» свободы слова: «Что такое ваша свобода слова? Просто возможность сеять всякий вредный вздор и сеять смуту! Что до меня, я ни секунды не колебался бы в выборе между безответственной болтовней и интересами нации». И далее Уэллс моделирует фантастическую ситуацию — во время спиритического сеанса мистер Парэм и миллионер Басси Вудкок, средствами которого Парэм хочет воспользоваться в своей политической деятельности, увидели одну и ту же картину — картину мира после того, как в мистера Парэма вселился посланник планеты Марс Владыка Дух — дух власти и порядка. Уэллс здесь моделирует ситуацию, при которой проповеди мистера Парэма овладевают миллионами умов, вследствие чего в конце концов «Англия упала ему прямо в руки, точно созревший плод» (интересно, что роман был написан еще за несколько лет до того, как пример такого «созревания» явила собой Германия). Моделируя развитие событий, Уэллс время от времени обращается к реалиям общественной жизни Англии — и даже мимоходом вовлекает в свой фантастический мир Редьярда Киплинга и Бернарда Шоу: «Мистер Бладред Хиплинг, имперский лауреат, сочинил в его честь свою лебединую песнь, а мистер Бернардин Шо... наводнил газеты открытыми письмами, в которых ставил его выше Муссолини». И все же главное в данном случае для Уэллса — «эксперимент», в ходе которого проверяется взаимодействие массового сознания с тоталитарной идеологией.

Мистер Парэм побеждает — и его идеи начинают воплощаться в жизнь: «Кто не работает для Отечества, не должен есть его хлеб, и кто не работает добровольно, того надо заставить трудиться в поте лица»...; «Государство — это воинствующий организм, и, если он здоров и совершенен, он должен быть воинствующим во всех своих проявлениях»...; «Людей военных, обязанных убивать, следует освободить от какой-либо личной ответственности, если они, убивая, твердо убеждены в своей правоте». На политической сцене на первый план выдвигаются люди

вроде генерала Джерсона, своего рода «поэта войны», для которого война — это даже не трагическая необходимость, а *явление искусства*, которое, как известно, требует жертв. Это человек, который ненавидит XX век за то, что вместо ярких мундиров он подарил военным форму *защитного цвета*:

«Война стыдится самой себя!.. Вот до чего они нас довели». Конечным следствием побед мистера Парэма над собственным народом становится Вторая мировая война. Роман «Самовластие мистера Парэма» написан в 1930 году, когда о второй мировой войне еще никто серьезно не думал, — а Уэллс, который сочетал дар писателя с даром аналитика, уже моделирует один из возможных вариантов начала и развития этой войны.

В это время и сталкивается философия мистера Парэма с противоположной ей ценностной системой, олицетворением которой в спиритическом сне мистера Парэма стали Басси Вудкок и его единомышленники. Это в глазах Уэллса — философия грядущего общечеловеческого единства на основе общей системы ценностей, в центре которой — критерий соответствия законам Разума: «Ваши царства и империи, ваша мораль и ваше право — все, что кажется вам столь прекрасным и возвышенным, героизм и жертвы на поле брани, мечты о господстве, вся эта ваша романтика, преданность слуг, покорность женщин, привычка лгать детям, все хитросплетения и непроходимый вздор вашего старого мира — все это будет смыто с человеческого разума. Мы здесь готовим новую нравственность и новое мужество. Вместо того, чтобы вечно подозревать и убивать друг друга, соперничать друг с другом, поработать и пожирать друг друга, мы создадим мир равных, где все будут трудиться сообща, руководствуясь познанной действительностью, стремясь к целям столь высоким, что вы их и вообразить не можете». Уэллс надеялся, что в конечном счете именно эта система ценностей станет господствующей.

В 1943 году появляется утопическая пьеса Дж.-Б. Пристли «Они пришли к городу». Развертывание

сюжета в этой пьесе вызывает прямые ассоциации с развертыванием сюжета в утопическом романе Г. Уэллса «Люди как боги»: внезапно несколько законопослушных англичан оказываются в совершенно незнакомом месте. Уэллс «забрасывает» их в Утопию, Пристли — в окрестности какого-то неизвестно откуда взявшегося загадочного города, где, как и в большинстве утопических поселений, царит социальная гармония, «где не люди — для машин и денег, а машины и деньги — для людей. Где нет зависти, жадности, ненависти...» и т.д., то есть всего того, что хоть чем-то напоминает о противоречиях между людьми. Причем всякое сомнение в совершенстве этого утопического города, всякий взгляд на существующую утопию с «антиутопической» стороны — это, по словам явно симпатичного автору героя, есть не что иное, как просто форма самосохранения людей, которые «предпочтут быть господами в нужнике вместо того, чтобы жить в новом, прекрасном мире на равных правах со всеми» (впрочем, и в утопическом мире Г. Уэллса всякое сомнение в отношении «научного» общества есть ничто иное, как просто «система взглядов, предназначенная для защиты... самоуважения»).

Отдал дань утопии и Дж. — Б. Шоу — автор утопической пенталогии «Назад к Мафусаилу». Отталкиваясь от абсолютного сомнения, от последовательной скептической «проверки» и столь же последовательного осмеяния самых разных равноправных в своей ограниченности ценностей (религиозные догматы, дарвинизм, собственно характерный для Шоу философский скептицизм), писатель в своем трактате «Полвека безверия» (введение к пенталогии) приходит в конце концов к следующему выводу: «Всеобщее безверие приведет цивилизацию к гибели, если всеобщему неверию не противопоставить всеобщую религию». Чуть ниже Шоу конкретизирует это положение: «Творческая эволюция — это уже религия, причем... религия двадцатого столетия».

Итак творческая эволюция. Что это такое? Выше уже говорилось о том, что идеи «творческой эволю-

ции» легли в основу одного из направлений европейской утопической мысли XX века. Если Г. Уэллс или Дж. — Б. Пристли апеллировали в первую очередь к социальному переустройству, благодаря которому будет достигнута гармония между реальными интересами таких людей, каковы они есть (хотя Уэллс при этом включил в жизнь своей Утопии и внутреннее совершенствование людей, но в основном все же путь к утопическому совершенству проходит через внешнее воздействие воспитательных и образовательных институтов), то «творческие эволюционисты» видели основу раздирающих мир катаклизмов прежде всего в *несовершенстве человеческой природы*. Отсюда и рецепт спасения — люди должны пожелать изменения собственной природы, и каждый, осознавший собственное несовершенство, должен посредством волевых усилий изменять собственную природу в запланированном направлении. Это и есть «творческая эволюция» — когда через волевое изменение собственной природы большим количеством отдельных людей в конечном счете эволюция человека как такового сознательно направляется по тем или иным каналам и в конце концов (может быть, много поколений спустя с момента начала «творческой эволюции») происходит коренное изменение собственно человеческой природы

Довольно экстравагантную модель такой «творческой эволюции» как раз и предлагает Джордж-Бернард Шоу в своей пенталогии «Назад к Мафусаилу» (1918–1920 гг.). Эта пенталогия охватывает всю историю человечества — с момента его возникновения и до прекращения его существования в том виде, в каком его еще можно назвать человечеством. В первой части мы сталкиваемся с первородным грехом первых людей и их изгнанием из рая, с первым в мире преступлением, совершенным Каином и с первыми шагами человеческого рода на пути познания. Но вторая часть пенталогии Шоу («Евангелие от братьев Барнабас») переносит нас в первые годы после окончания первой мировой войны, когда человеческое познание оказалось в тупике и человек начал

ощущать собственное бессилие перед раздирающими мир катаклизмами. И вот мы знакомимся с программой, в основе которой — «всего один пункт: продлить человеческую жизнь до 300 лет». И один предвыборный лозунг — «Назад к Мафусаилу». Оказывается, что только эволюция в направлении долгожительства может дать человеку на новом этапе его истории возможность дальнейшего развития: ведь начиная с какого-то момента количество уже накопленного человечеством знания достигает такого объема, что для усвоения хотя бы той доли уже накопленного знания, которая необходима для перехода к добыванию нового знания, просто не хватает человеческой жизни. Да и в самом деле — еще в художественном мире гетевского «Фауста» ученик Фауста, начинающий ученый Вагнер, размышляет:

Иной на то полжизни тратит,  
Чтоб до источников дойти;  
Глядишь — его на полпути  
Удар от прилежанья хватит.

А ведь Гете — автор «Фауста» переносит нас в XVI век, а в XX веке объем накопленного человечеством знания многократно возрос.

Более того, по мнению Шоу (а он явно солидарен со своими братьями Барнабас), само спасение человечества будет зависеть теперь от эволюции человечества в сторону долгожительства: как заверяет один из братьев, Конрад Барнабас, «Теперь уже совершенно ясно, что наша цивилизация выдвинула такие политические и социальные проблемы, разрешить которые не под силу обыкновенному человеку, этому грибу, увядающему и гибнущему как раз тогда, когда у него проявляются первые проблески мудрости и знаний, необходимые для того, чтобы управлять собой ... Неужели вы не понимаете, что жалкие семьдесят лет, которых, может быть, довольно для примитивной крестьянской жизни, слишком малый срок для такой цивилизации, как наша? Флиндерс Петри насчитывает девять попыток человечества создать

---

цивилизацию, как это пытаемся теперь сделать мы, и все эти попытки, равно как наша, потерпели неудачу. А не удались они потому, что граждане и государственные деятели умирали от старости или переедания, прежде чем успевали стать подлинно взрослыми и отвыкнуть от варварских забав, сигар и шампанского. Если мы не поймем, что должны жить дольше, крах наступит еще при жизни нынешнего поколения». А второй из братьев, Фрэнклин Барнабас, конкретизирует выводы Конрада применительно к послевоенной Европе: «Война пошла так, как хотела Англия, но мир оказался совсем не таким, как хотела она, и непохожим на то, каким вы заранее столь бойко изображали сго. Ваш мирный договор превратился в клочок бумаги еще до того, как на нем высохли чернила.

Государственные деятели Европы проявили свою неспособность управлять ею. Им недоставало двух-трех веков опыта и тренировки. Весь их багаж сводился к нескольким годам адвокатуры или службы в банке, охоты на куропаток или игры в гольф. А теперь, когда на города и гавани нацелены чудовищные орудия, когда гигантские самолеты готовы в любую минуту взмыть к небу и забросать противника бомбами, каждая из которых сносит целую улицу, или пустить на него боевые газы, способные мгновенно умертвить бог знает сколько людей, — теперь мы ждем, что кто-нибудь из вас, господа, выйдет на трибуну и беспомощно объявит нам, таким же беспомощным, как и он сам, что снова началась война».

И далее в последующих трех частях Шоу моделирует эволюцию человечества в направлении, предсказанном братьями Барнабас. В 3-й части («Свершилось!») мы переносимся в 2170-й год, а в 4-й части («Трагедия Пожилого Джентельмена») мы переносимся в 3000-й год, когда, благодаря естественному отбору, человечество оказалось разделенным на род долгожителей, живущих по 300 лет, и на род долгожителей, сохранивших прежнюю продолжительность жизни (в конце концов любая эволюция на определенном этапе предполагает подобное расподобление). Расподобление теперь достигло такой сте-



«»  
пени, что «долгожители», живущие по 300 лет, и «недолгожители», умирающие 70-летними детьми, просто не в состоянии понять друг друга. Для «долгожителей» мысли «недолгожителей» — это «мертвые мысли». В самом деле, понятие нации теперь «долгожителями» забыто («И что за нелепость называть людей ирландцами лишь по той причине, что они живут в Ирландии! С равным успехом их можно было бы именовать, например, аэроландцами, потому что все они дышат воздухом»). Забыты понятия семьи, денег и т.д. В конце концов, по словам одной из «долгожительниц», в ее мире не придается значения «случайной потере руки, ноги или глаза: в конце концов никто не чувствует себя несчастным потому, что у него две ноги, а не три». Впрочем, теперь в художественный мир пенталогии входит «антиутопический» элемент. В художественном мире 4-й части пенталогии мы встречаем Пожилого Джентльмена из «недолгожительского» рода — с его столь симпатичными Шоу душевными движениями, желаниями, амбициями, с его чувством человеческого достоинства. Но перед лицом эволюционного процесса он обречен. Для людей, вышедших на принципиально новый этап познания, все его душевные движения и интеллектуальные потуги — не более, чем психические процессы, происходящие у животного. Разрыв настолько велик, что даже вследствие мало-мальски длительного общения с «долгожителями» «недолгожитель» обречен на смерть от депрессии. Даже родившийся в среде «долгожителей» человек, наделенный какими-то «недолгожительскими» чертами, обречен на смерть: «он сам по себе впадает в депрессию и отказывается жить..., он просто умирает, потому что хочет умереть. В таких случаях мы говорим, что он потерял себя». Потому-то «недолгожителям» и запрещено появляться в местах, где живут «долгожители», без няни, равно как и «положено общаться с детьми не старше шестидесяти лет». Но закон эволюции настолько суров, что «недолгожители» все равно обречены. И на основе этой данности среди «долгожителей» начинают формироваться две пар-

тии — «консерваторов» и «колонизаторов». «Консерваторы» выступают за то, чтобы из гуманных соображений не торопить эволюцию и сохранить «недолгожителям» их естественное существование, в то время как «колонизаторы» выступают за ускорение эволюции посредством стирания «недолгожителей» с лица земли. «На что жизнь, если она так коротка?.. У вас такая ничтожная душа. Вы только вводите нас в грех гордыни: мы поневоле смотрим на вас сверху вниз, хотя могли бы смотреть снизу вверх на что-нибудь, что выше нас... Для «недолгожителя» продление жизни означает только продление скорби; для «долгожителя» каждый лишний год — перспектива, вынуждающая его дать все, на что он способен... Какой смысл затягивать агонию? Как бы мы ни пытались вас спасти, рядом с нами вы все равно обречены на медленное вымирание», — так рассуждает юная «долгожительница» 56 лет от роду. Шоу отдает себе отчет в том, что «творческая эволюция» чревата расподоблением человечества и связанным с этим крушением той демократической и гуманистической традиции, тонкая пленка которой медленно росла на протяжении столетий. Но в моделировании «долгожительского» варианта «творческой эволюции» Шоу идет до конца — и в 5-й части с символичным названием «У предела мысли» перебрасывает нас в 31.920 год. Теперь земля населена исключительно «долгожителями», живущими почти вечно, до первого несчастного случая. Здесь нет стариков, но есть Древние — и это при том, что за 2 года пребывания в скорлупе человеческий зародыш успевает пройти стадию развития, равную у нас примерно 20 годам, начиная с рождения, а затем за 4 года детства — весь тот период, который мы проходим с 20 до 70 лет. В эти 4 года человек ест и спит, наслаждается искусством и любовью. 4 года спустя после рождения все это уходит в небытие — и начинается безграничное накопление мудрости. И в 31.920 году люди в художественном мире пенталогии Шоу подошли уже к тому рубежу, за которым — полное освобождение от тела и существование в виде чистой мысли. И вот Древние

поочередно рассуждают: «Вот это, дети, и заботит древних. До тех пор пока не разорваны узы, связывающие нас с нашим тираном — телом, мы не выполним своего предназначения... Наступит день, когда люди исчезнут и останется только мысль. Это и будет вечная жизнь».

Направление в развитии утопии, связанное с идеей «творческой эволюции», то есть *преодоления человеком своей собственной природы*, лежит за пределами системы ценностей традиционного европейского гуманизма, имевшего истоки еще в гуманизме эпохи Возрождения. В самом деле, традиции европейского гуманизма базируются на идее самоценности Человека — *такого, каков он есть*. В рамках системы ценностей европейского гуманизма Человек (в широком смысле этого слова) не рассматривается в аспекте выполнения им какого-то высшего предназначения; Человек *ценен сам по себе*, то есть *самоценен*, Человек — не средство, а Цель. В то же время параллельно формировались и системы ценностей, в рамках которых Человек рассматривался прежде всего как составная часть какого-либо *высшего замысла* — и потому в рамках этих систем вне этого замысла Человек (в широком смысле этого слова) просто утрачивает свою ценность. Можно вспомнить в этой связи повесть Л.Н.Толстого «Крейцерова соната», написанную в 1887 году, то есть после духовного перелома 1881 года: явно симпатичный создателю повести герой, Позднышев, напрямую декларирует бессмысленность существования человечества вне какого-либо внешнего замысла: «А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить... Ну, а если есть цель жизни, то ясно, что жизнь должна прекратиться, когда достигнется цель. Если цель человечества благо, добро, любовь..., то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Если уничтожатся страсти..., то пророчество исполнится, люди соединятся, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить... Род человеческий прекратится? Да неужели кто-нибудь может сомневаться в этом? Ведь это так

---

же несомненно, как смерть. Ведь по всем учениям церковным придет конец мира, по всем учениям научным неизбежно то же самое. Так что же страшного, что по учению нравственному выходит то же самое?» Но разве не к прекращению существования человечества после выполнения им своего предназначения ведет самосовершенствование по модели Дж.-Б.Шоу: «Наступит день, когда люди исчезнут и останется только мысль. Это и будет вечная жизнь». Похожие мотивы присутствуют и в ряде «поздних» произведений О.Хаксли, о которых речь пойдет в следующей главе. Увы, модель совершенствования бытия на основе «творческой эволюции» практически обречена ориентироваться не на самоценного Человека, но на тот или иной внешний по отношению к человечеству высший замысел, по отношению к которому Человек — средство. Наверное, можно говорить о том, что гуманистический культ Человека *реального* и одновременно имеющая религиозные первоисточки ориентация на внешний по отношению к Человеку замысел — это два взаимоуравновешивающих крыла, на которых держится в последние несколько столетий европейская культура и наличие которых позволяет ей избежать как падения в пучину антигуманистического презрения к Человеку, так и некритического восхищения всеми проявлениями человеческой природы и забвения многих горьких для Человека истин.

Параллельно формированию утопической традиции формируется и традиция *антиутопическая*. Суть антиутопии — не просто в изображении потенциально возможного будущего, ориентированном на неприятие читателями такого будущего, но прежде всего — в изображении ценностнонегативных последствий с первого взгляда прогрессивного развития, *в споре с утопией*.

И вот уже в начале XIX века в Европе (а несколько позже в России) начинается формирование антиутопии. В основе европейской и русской антиутопических традиций XIX-XX веков лежит в значительной степени полемика с идеями «научного»

переустройства общества, закономерная озабоченность возможностью «программирования» человека извне и в конечном счете — стирания при этом человеческой личности. И уже в романе Мэри Шелли «Франкенштейн» присутствует образ искусственного человека, сделанного по последнему слову науки, которого можно разложить на составляющие и снова собрать, — и этот человек страшен в своей животной безличности (позже антиутопический мотив «искусственного человека» ляжет в основу сюжета повести М.Булгакова «Собачье сердце»). В «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина мы уже видим антиутопическую модель общества в варианте Угрюм-Бурчеева, который «... начертавши прямую линию, замыслил втиснуть в нее весь видимый и невидимый мир..., чтоб нельзя было повернуть ни назад, ни вперед, ни налево, ни направо». В 1864 году «подпольный человек» Достоевского, полемизируя с утопическими программами социального переустройства, направленными на достижение «земного рая», в частности и с утопическим миром романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?», заявляет: «Вы верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть такое, которому нельзя ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать? Ну а я, может быть, потому и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить». Впоследствии «антиутопическая» линия в творчестве Ф.М.Достоевского получит свое продолжение — жуткая картина «научного» переустройства предстанет перед нами и в «гармоническом» обществе по модели Великого Инквизитора («Братья Карамазовы»), и в еще более «гармоническом» обществе по модели Шигалева («Бесы»).

И все же расцвет антиутопии приходится на 20-й век. Связано это, очевидно, прежде всего с приведением в движение тех социальных механизмов, благодаря которым массовое духовное порабощение на «научной» основе стало реальностью. Безусловно, в первую очередь именно на основе имеющегося в XX

веке реального опыта «научного» тоталитаризма возникли антиутопические социальные модели в произведениях таких очень разных писателей, как А.Платонов («Котлован») и Е.Замятин («Мы»), О.Хаксли («О дивный новый мир») и Дж. Оруэлл («1984»), Р.Брэдли («451° по Фаренгейту») и Г. Франке («Игрек минус»). Впрочем, в известной степени развитие антиутопической традиции было и реакцией на расцвет в 20-е годы своего рода романтического преклонения перед разного рода моделями «научного» общества: расцвет утопической традиции, безусловно, стимулировал и развитие антиутопической традиции, а, скажем, «О дивный новый мир» Хаксли (1932 г.) был написан в порядке полемики с концепцией Г.Уэллса — автора романа «Люди как боги». Английский литературовед П.Баверинг, например, вообще рассматривал О.Хаксли-«антиутописта» как своего рода «зеркального антипода» Г.Уэллса. В самом деле, с одной стороны, «все элементы контроля, практические в государстве из уэллсовского мира, можно обнаружить в романе «О дивный новый мир» — но, с другой стороны, «если Уэллс — пророк научного оптимизма, то Хаксли, без сомнения, — скорбный пророк науки».

Для антиутопических миров, созданных названными выше писателями, прежде всего характерно «усечение» личности до размеров, подвластных познанию и программированию. (Подобное «усечение» присутствует и в целом ряде *утопических* миров — как неизбежная плата за «всеобщее счастье», однако именно антиутопия сконцентрировала внимание на непомерной величине этой платы). Еще Великий Инквизитор из романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» убежден в том, что «...Люди постигнут, наконец, сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого немислимы... Они будут дивиться на нас и считать нас за богов за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу над ними господствовать... Мы докажем людям, что они только жалкие дети, но что детское счастье слаще всякого». А уже в романе О.Хаксли «Желтый Кром», написанном еще

в 1921 году, в уста одного из героев вкладывается утопическая программа (Для Хаксли эта программа, конечно, антиутопическая), в основе которой — «разумное использование неразумных сил». Во имя счастья человечества этот герой предлагает разделить человечество на 3 категории: это «правлящая интеллигенция», «люди веры» и «стадо». Первые будут вырабатывать наиболее удобные для данного момента идеи, сознательно выдавать их за истину в последней инстанции и начинять им, периодически сменяемых, в зависимости от «срока годности» этих идей, «людей веры», которые уже будут нести все это в «стадо» — вследствие чего «Люди будут убеждены, что не найти иного счастья, кроме как в работе и повиновении... Их заставят верить, что они счастливы и ужасно важны и что все, что они делают, благородно и значительно. Работая свои восемь часов, подчиняясь лучшим из своей среды, убежденные в собственном величии, в собственной значимости, в собственной бессмертии, они будут удивительно счастливы». Одиннадцатью годами позже эти фантазии оживут на страницах романа О.Хаксли «О дивный новый мир» (1932). В основе антиутопического мира из романа О.Хаксли лежит следующий императив: «...Все формы индивидуальной жизни... должны быть строго регламентированы. Мысли, поступки и чувства людей должно быть идентичны, даже самые сокровенные желания одного должны совпадать с желаниями миллионов других. Всякое нарушение идентичности ведет к нарушению стабильности, угрожает всему обществу». И в «дивном новом мире» эта идентичность достигнута: «Все счастливы. Все получают то, чего хотят, и никто не хочет того, чего он не может получить. Они обеспечены, они в безопасности; они никогда не болеют; они не боятся смерти; им не досаждают отцы и матери; у них нет жен, детей и возлюбленных, могущих доставить сильные переживания. Мы адаптируем их, и после этого они не могут вести себя иначе, чем так, как им следует». Как это достигается? А очень просто. Обитатели «дивного нового мира» выводятся из пробирок, причем заро-

дыши с самого начало поделены на разряды — «альфа», «бета», «гамма» и так далее — вплоть до «морона». «Альфы» — будущие представители правящей интеллигенции, у которых усиленно развивается зародыш мозга — но лишь до определенной черты, чтобы свести до минимума (до нуля — не удастся) опасность инакомыслия. Но ведь должен кто-то и наиболее неквалифицированные работы выполнять. Стало быть, во имя всеобщей гармонии требуется, чтобы эти люди *не могли* выполнять другой работы, а посему были довольны своей долей. Поэтому у зародышей низших каст посредством добавления в пробирки алкоголя высушивается мозг, а затем у новорожденных этих каст посредством применения электрошока вызывается ненависть к цветам и книгам. Большое внимание уделяется в «дивном новом мире» и формированию специфического «классового сознания» (то есть любви к своей касте, нежелания принадлежать к высшим (слишком много работы) и презрения к низшим), равно как и формированию своего рода «пробирочного патриотизма»; для этого даже песня придумана, заканчивающаяся словами:

О, нет такой пробирки в целом мире,  
Как милая пробирочка моя.

В «гармоническом» обществе из антиутопии Е.Замятина «Мы» (1920 г.) перед нами предстает антиутопическое общество, которое, впрочем, само себе представляется образцом совершенства. Это общество, построенное на принципе абсолютного приоритета общественной целесообразности, — во имя достижения этого в замятинском антиутопическом Едином Государстве полностью уничтожено «Я»: «Мы — счастливейшее среднее арифметическое. И нет счастливее цифр, живущих по стройным вечным законам таблицы умножения. Ни колебаний, ни заблуждений. Истина — одна, и этот истинный путь — один; и эта истина — дважды два, и этот истинный путь — четыре. И разве не абсурдом было бы, если бы эти счастливо, идеально перемноженные двойки стали



думать о какой-то свободе, то есть ясно — об ошибке». В этом обществе для всех — единый режим дня. Есть в Едином Государстве и искусство, представленное Государственными Поэтами. Вот рассуждения из дневника главного героя: «Я думал: как могло случиться, что древним не бросилась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромная великолепная сила художественного слова — тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал — о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки тупо билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограммов — уходили только на подогревание чувств влюбленных. Мы из влюбленного шепота волн — добыли электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя мы сделали домашнее животное, и точно так же у нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия — уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия — государственная служба, поэзия — польза».

Наши знаменитые «Математические Нонны»: без них — разве могли бы мы в школе так искренне и нежно полюбить четыре правила арифметики? А «Шипы» — это классический образ. Хранители — шипы на розе, охраняющие нежный государственный цветок от грубых касаний... А «Ежедневные Оды Благодетелю»? Кто, прочитав их, не склонится набожно перед самоотверженным трудом этого Нумера из Нумеров? А жуткие, красные «Цветы Судебных приговоров»? А бессмертная трагедия «Опоздавший на работу»? А настольная книга «Стансов о половой гигиене»? И в конце концов степень самоотречения личности во имя Единого Государства становится столь полной, что лишь подтверждает уже несомненную для всех реальность изучающаяся в школе Единого Государства легенда о «Трех отпущенниках»: «Это история о том, как троих нумеров, в виде опыта, на месяц освободили от работы: делай, что хочешь, иди, куда хочешь. Несчастные слонялись возле места привычного труда и голодными глазами заглядывали внутрь; останавливались на площадях — и по целому

часу проделывали те движения, какие в определенное время дня были уже потребностью их организма: пилили и стругали воздух, невидимыми молотами побрякивали, бухали в невидимые болванки. И, наконец, на десятый день не выдержали: взявшись за руки, вошли в воду и под звуки Марша погружались все глубже, пока вода не прекратила их мучений». (В этой легенде из антиутопического мира Замятина нашла свое страшное воплощение мечта многих утопистов — как известно, в утопическом мире Т. Кампанеллы преступники подвергались жестокой казни, но могли быть казнены лишь после того, как после долгих уговоров сами осознавали справедливость приговора и давали согласие на собственную казнь.)

А вот антиутопический роман Дж. Оруэлла «1984». Здесь изображено грядущее антиутопическое общество через несколько десятков лет после мировой революции, когда на территории бывшей Англии установился строй под названием «Ангсоц» (а вообще мир теперь разделен на три великие державы — Океанию, Евразию и Остасию, которые постоянно воюют друг с другом, не добиваясь тем не менее сколько-нибудь существенных изменений в ходе военных действий — ведь войны ведутся исключительно ради большего сплочения каждого из народов перед лицом врага). Нормального человеческого мышления и нормальных человеческих чувств в этом обществе, очень напоминающем по ряду чисто внешних признаков сталинское общество, существовать просто не может. Нет, здесь пока не создана технология «пробирочного» производства людей, как в «дивном новом мире» по модели Хаксли. Но люди здесь поставлены в такие условия, что невозможно даже мысленное несогласие с основными идеологическими догмами и с божественностью черноусого Старшего Брата (весь Лондон оклеен портретами с подписями «Старший Брат смотрит на тебя»). В самом деле, законов в Океании давно нет, а когорта «допущенных» просто решает, кто достоин жить, а кто — нет. Самое страшное преступление здесь — *«мыслепреступление»*, а технология выявления *«мыслепреступника»*

«»  
в «ангсоцевской» Океании очень проста. И дело здесь не просто в фиксации всякого высказывания, не просто в том, что человек, уличенный, в ведении дневника, обречен здесь на смерть. Существует еще и «полиция мыслей». И, главное, в каждой квартире существует «телекран», который нельзя выключить, — по нему передаются последние новости, и он же следит за поведением и настроением каждого обитателя квартиры: «Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей, об этом можно только гадать. Не исключено, что следили за каждым — и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить — и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают». Даже выражение лица может выдать — поэтому лучше постоянно сохранять маску невозмутимости и спокойного оптимизма. А если прибавить сюда «двухминутки ненависти», когда в учреждениях проходят коллективные просмотры фильмов о главном «Враге народа», Эммануэле Голдстейне, «отступнике и ренегате», который «когда-то, давным давно (так давно, что и никто уже и не помнил когда) был одним из руководителей партии, почти равным самому Старшему Брату, а потом встал на путь контрреволюции, был приговорен к смертной казни и таинственным образом сбежал, исчез». Обычно во время «двухминуток» показывали Эммануэля Голдстейна, который «поносил Старшего Брата..., обличал диктатуру партии. требовал немедленного мира с Евразией, призывал к свободе слова, свободе печати, свободе собраний, свободе мысли», и, «дабы не было сомнений в том, что стоит за лицемерными разглагольствованиями Голдстейна, позади его лица на экране маршировали бесконечные евразийские колонны: шеренга за шеренгой кряжистые солдаты с невозмутимыми... физиономиями выплывали из глубины на поверхность и растворялись, уступая места точно таким же. Глухой мер-

ный топот солдатских сапог сопровождал бле-  
янию Голдстейна», и лишь появление на экране лица  
Старшего Брата успокаивало присутствующих. А до  
этого законопослушные слушатели в течении мину-  
ты-полтора вопят, улюлюкают и кидают в экранное  
лицо Голдстейна разные тяжелые предметы, и горе  
тому, чья ненависть проявится недостаточно ярко. А  
если прибавить сюда еще и «Недели ненависти», к  
которым ведется тщательная подготовка? Все это  
выливается в постоянный страх перед «мыслепре-  
ступлением» и в осознание того, что «мыслепреступ-  
ление нельзя скрывать вечно. Изворачиваться какое-  
то время ты можешь, и даже не один год, но рано или  
поздно до тебя доберутся». А если прибавить к этому  
полный информационный вакуум при видимости пол-  
ной открытости. Ибо есть в Океании *Министерство  
правды* — Миниправ — «ведавшее информацией,  
образованием, досугом и искусствами» (как, впрочем,  
и Министерство мира — Минимир — «ведавшее  
войной»; Министерство любви — Минилюб — «ведав-  
шее охраной порядка» и Министерство изобилия —  
Минизо — отвечающее за вконец расшатанную эконо-  
мику). И занимается Министерство правды тем, что  
«исправляет» старые газеты, книги и документы,  
изымая из них имена очередных разоблаченных «вра-  
гов народа», а также подменяя вредную для данного  
момента информацию другой, более полезной для  
данного момента (при этом все газеты, книги и доку-  
менты перепечатываются заново — так, как будто  
никто никаких изменений в них не вносил). Допустим,  
«в самой большой секции документального отдела...  
работали люди, чьей единственной задачей было  
выискивать и собирать все экземпляры газет, книг и  
других изданий, подлежащих уничтожению и замене.  
Номер «Таймс», который из-за политических пере-  
наладок и ошибочных пророчеств Старшего Брата  
перепечатывался, быть может, десяток раз, все рав-  
но датирован в подшивке прежним числом, и нет в  
природе ни единого опровергающего экземпляра.  
Книги тоже переписывались снова и снова и выходи-  
ли без упоминания о том, что переиначены». Что же

---

касается статистики Министерства изобилия — то здесь «Статистика в первоначальном виде — такая же фантастика, как и в исправленном. Чаще всего требуется, чтобы ты высасывал ее из пальца. Например, Министерство изобилия предполагало выпустить в четвертом квартале 145 миллионов пар обуви. Сообщают, что реально произведено 62 миллиона. Уинстон же, переписывая прогноз, уменьшил плановую цифру до 57 миллионов, чтобы план, как *всегда*, оказался перевыполненным. Во всяком случае, 672 миллиона не ближе к истине, чем 57 миллионов или 145. Весьма вероятно, что обуви вообще не произвели. Еще вероятнее, что никто не знает, сколько ее произвели, и, главное не желает знать. Известно только одно: каждый квартал на бумаге производилось астрономическое количество обуви, между тем как половина населения Океании ходит босиком. То же самое — с любым документированным фактом, крупным и мелким. Все расплывается в призрачном мире, и даже сегодняшнее число едва ли определишь». — «И где-то, непонятно где, анонимно существовал руководящий мозг, чертивший политическую линию, в соответствии с которой одну часть прошлого надо было сохранить, другую фальсифицировать, а третью уничтожить без остатка».

Ориентироваться в таком мире невозможно. И уже ни для кого нет ничего удивительного в трех партийных лозунгах: «Война — это мир», «Свобода — это рабство», «Незнание — сила». А в идеале планируется полное *вытеснение мышления* — в том числе и через развитие «*новояза*», т.е. нового языка, которым просто невозможно передать то, что было написано до мировой революции. Тогда «вся литература прошлого будет уничтожена. Чосер, Шекспир, Милтон, Байрон останутся только в новоязовском варианте, превращенные не просто в нечто иное, а в собственную противоположность. Даже партийная литература станет иной. Даже лозунги изменятся. Откуда взяться лозунгу «Свобода это рабство», если упразднено само понятие свободы? *Атмосфера мышления* станет иной. Мышления в нашем современном значе-

нии вообще не будет. Правоверный не мыслит — не нуждается в мышлении. *Правоверность — состояние бессознательное*.

Итак, «новояз» (интересно, что слово «новояз» стало уже входить в живой русский язык). Чем не устраивал правителей «ангсоцевской» Океании живой язык? Дело в том, что пока существует живой язык, формировавшийся веками, любая возникающая на ограниченном промежутке времени идеология не может быть всевластной, ибо люди еще сохраняют доступ к культуре предшествующих веков и, главное, сохраняют способность мыслить в категориях, не вписывающихся в рамки господствующей идеологии. Ведь язык и мышление неотделимы друг от друга. Следовательно, перед идеологами «ангсоца» возникла важнейшая задача — лишить любую неортодоксальную мысль *знакового выражения*. И тогда этой мысли не возникнет. Итак, «новояз должен был не только обеспечить знаковыми средствами мировоззрение и мыслительную деятельность приверженцев ангсоца, но и сделать невозможными любые иные течения мысли. Предполагалось, что когда новояз утвердится навеки, а старояз будет забыт, неортодоксальная, то есть чуждая ангсоцу, мысль, постольку поскольку она выражается в словах, станет просто *немыслимой*». Будет возможен лишь неосознанный, запертый на уровне подсознания внутренний бунт. Но новояз позволяет запечатлеть его лишь в примитивном высказывании типа: «Старший Брат плохой». Ну и что? Ну и пусть эти слова будут произнесены, а «*неправильно*» *чувствующий* — выявлен. Ведь все равно эти слова не смогут быть ничем подкреплены.

Как этого можно достигнуть? Прежде всего из «новоязовских» словарей изгоняются «нежелательные» слова, а другие слова остаются — но очищаются от «нежелательных» значений. Так, например, «слово «свободный» в новоязе осталось, но его можно было использовать лишь в таких высказываниях, как «свободные сапоги», «туалет свободен». Оно не употреблялось в старом значении «политически свободный», «интеллектуально свободный», поскольку свобода

мысли и политическая свобода не существовали даже как понятия, а следовательно, не требовали обозначений».

Другим принципом, на котором базировалось построение новояза, было предельное упрощение грамматики, освобождающее человека от необходимости думать при образовании производных слов, при построении словосочетаний и т.д. *Исключений* в новоязе нет. Они *исключены*. Допустим, «для любого слова... могло быть построено отрицание при помощи «не». Так, например, образованы слова «нелицо» и «недонос». От любого слова можно было образовать производное слово с помощью любого из суффиксов — так появились слова, русскоязычные аналоги которых звучали бы как «едка», «речевка», «хвостист», «настроенческий», «убежденец» [В.Р. — здесь преподаватель может спросить, какие из этих слов стали-таки употребляться в русской речи в советское время]. Точно так же любое слово можно было соединить с любой приставкой — так появились, например, слова, которые по-русски звучали бы примерно так: «подустать», «надвязать», «отоварить», «беспреступность» (коэффициент), «зарыбление», «обескоровить», «довыполнить», «недододать» [В.Р. — здесь опять возможен вопрос, какие из этих слов фактически в русском языке стали употребляться]. Далее — «в соответствии с принципом покорения действительности все глаголы считались переходными: завозразить (проект), задействовать (человека), растаять (льды), умалчивать (правду), взмыть (пилот взмыл свой вертолет над вражескими позициями)».

«Усечение» мышления до желательных размеров достигается создателями новояза также и за счет *расширения значения* отдельных слов таким образом, чтобы одно слово покрывало как можно больше «лишних» и потому «отмененных» слов. Допустим, вся чуждые ангосоцу идеи покрываются одним словом — «*мыслепреступление*». (Почему-то вспоминается в этой связи недавнее прошлое, когда все не-марксистские философские теории XX века «покры-

«»  
вались», по крайней мере в официальной интерпретации, общим понятием «буржуазная философия»).

Наконец, новояз включает в себя множество *сложносокращенных слов*. Такое обилие сложносокращенных слов введено в новояз не случайно — «Делалось это не только для экономии времени. Слова-цепи стали одной из характерных особенностей политического языка еще в первой четверти XX века; особенная тяга к таким сокращениям была отмечена в тоталитарных странах и тоталитарных организациях. Примерами могут служить такие слова, как «наци», «гестапо», «коминтерн», «агитпроп». Сначала к этому методу прибегали, так сказать, инстинктивно, в новоязе же он практиковался с осознанной целью. Стало ясно, что, сократив таким образом имя, ты сузил и незаметно изменил его смысл, ибо отрезал большинство вызываемых им ассоциацией. Слова «Коммунистический Интернационал» приводят на ум сложную картину: всемирное человеческое братство, красные флаги, баррикады, Карл Маркс, Парижская коммуна. Слово же «Коминтерн» напоминает всего лишь о крепко спаянной организации и жесткой системе доктрин. Оно относится к предмету столь же ограниченному в своем назначении, как стол или стул. «Коминтерн» — это слово, которое можно произнести, почти не размышляя, в то время как «Коммунистический Интернационал» заставляет пусть на миг, но *задуматься*. Подобным же образом «миниправ» вызывает гораздо меньше ассоциаций (и их легче предусмотреть), чем «министерство правды». Этим объяснялось не только стремление сокращать все, что можно, но и на первый взгляд преувеличенная забота о том, чтобы слово легко было выговорить: Так появились «миниправ», «ангсоц», да и сам «новояз» в конце концов.

Цель же создателей новояза, как уже говорилось выше, — полное *преодоление мышления* в современном смысле этого слова. Окончательная *победа над мышлением*. «Предполагалось, что в конце концов членораздельная речь будет рождаться непосредственно в гортани, без участия высших нервных цент-



ров. На эту цель прямо указывало новоязовское слово «речекряк», то есть «крякающий по-утиному»... «Речекряк» имел двойственное значение. Если крякали в ортодоксальном смысле, это слово было не чем иным, как похвалой, и, когда «Таймс» писало об одном из партийных ораторов: «идейно крепкий речекряк», — это был весьма теплый и лестный отзыв».

Пожалуй, наиболее страшен оруэлловский антиутопический мир именно тем, что в этом мире удалось беспредельным террором и беспредельным насилием добиться именно *внутреннего перерождения* людей. Не *покорности*, не *лояльности*, не *молчания* — а именно *любви* к страшному Государству. Увы, такова человеческая психология. Если человек знает, что самое страшное преступление — это «мыслепреступление», которое точно не удастся скрыть, — он *заставит* себя верить во все, во что требуется верить, он полюбит все, что требуется любить, он возненавидит все, что требуется ненавидеть. Он просто блокирует «опасные» мысли, он запретит себе думать обо всем, о чем думать опасно. А если у кого-то это не получится — он просто в конце концов совершит «мыслепреступление» и погибнет. Останутся все равно только те, кто способен необходимым образом «выдрессировать» свой мозг и свою душу.

Учили правители оруэлловского антиутопического мира и еще одну черту человеческой психологии — страх перед прикосновением извне, который снимается только *в массе, в толпе*. Лауреат Нобелевской премии австрийский писатель Э.Канетти так охарактеризовал это свойство человеческой природы: «Ничего так не боится человек, как непонятого прикосновения... Эта боязнь прикосновения побуждает людей всячески отгораживаться от окружающих. Они запираются в домах, куда никто не имеет права ступить, и лишь там чувствуют себя в относительной безопасности. Взломщика бояться не только потому, что он может ограбить, — страшно, что кто-то внезапно, неожиданно схватит тебя из темноты. Рука с огромными когтями — обычный символ этого страха». Но в том-то и дело, что в оруэлловском мире человек

обречен постоянно чувствовать свою незащищенность — перед лицом «руки с огромными когтями», которая может схватить в любой момент, выхватить отовсюду — и бросить в горнило воистину адских мук. И пока оруэлловский герой одинок — он живет в страхе. Единственная возможность избыть этот страх — *слиться с массой, которая давит* — но одновременно и *защищает*. Можно опять обратиться в этой связи к Э.Канетти: «Освободить человека от этого страха перед прикосновением способна лишь масса. Только в ней страх переходит в свою противоположность. Для этого нужна плотная масса, когда тела прижаты друг к другу, плотная и по своему внутреннему состоянию, то есть когда даже не обращаешь внимания, что тебя кто-то теснит. Стоит однажды ощутить себя частицей массы, как перестанешь бояться ее прикосновения. Здесь в идеальном случае все равны... Здесь, сдавливая другого, сдавливаешь сам себя, чувствуя его, чувствуешь себя самого. Все вдруг начинает происходить как бы внутри одного тела. Видимо, это одна из причин, почему массе присуще стремление спланиваться тесней: в основе его — желание как можно в большей степени освободить каждого в отдельности от страха прикосновения». И вот в оруэлловском мире «каждый в отдельности», спасаясь от гнетущего страха перед государственной немилостью, тянется к массе — чтобы *вместе со всеми* вопить и улюлюкать на «двухминутках ненависти» и *вместе со всеми* растворяться в экстазе верноподданнического восторга. Спасение от «руки с огромными когтями» только одно — в толпе целующих эту «руку».

[В.Р. — В контексте разговора о романе Оруэлла «1984» возможно упоминание о романе венгерского писателя Дьердя Далоша «1985», где моделируется фантастическая ситуация: в ангоцевской Океании официально объявлено о смерти Старшего Брата — и люди, уже видоизмененные изнутри, начинают медленно воспринимать законы нормального человеческого бытия, причем «демократизация» идет под

руководством «полиции мыслей» во главе с О'Брайеном].

В антиутопическом мире фантастической повести Рея Брэдбери «451 по Фаренгейту» самым страшным преступлением считается хранение книг — жилище, в котором обнаружена эта зараза, подлежит уничтожению через сожжение: для этого и специальные пожарные команды созданы. Еще бы — ведь чтение может — о ужас! — пробудить индивидуальность, а «идеальное общество» в антиутопическом мире Р.Брэдбери базируется на следующем идеологическом постулате: «Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды: тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют свое ничтожество». И вообще — «Если не хочешь, чтобы человек расстраивался из-за политики, не давай ему видеть обе стороны вопроса. Пусть видит только одну, а еще лучше — ни одной». На этом стоит «идеальное общество», в котором чтение — самое страшное преступление.

Еще одной составляющей большинства антиутопических миров является жесткое кастовое деление. В самом деле, общество, в котором миллионы воль слиты в единую волю, нуждается в диктаторе, который бы эту волю направлял, понимая то, что недоступно всем остальным. Поэтому речь здесь идет уже не о юридическом, экономическом и т.д. неравенстве, но о неравенстве внутреннем, предполагающем деление людей с самого рождения на тех, в чьих руках будет безграничная власть, и на тех, чей удел — безграничное повиновение и неспособность взглянуть шире, нежели это определено его положением. Уже «счастье» по модели Великого Инквизитора (Ф.М.Достоевский «Братья Карамазовы») и Шигалева (Ф.М.Достоевский «Бесы») предполагает изначальное деление людей на «счастливых младенцев» и на тех, кому на роду написано этими «младенцами» повелевать. Вот социальная инфраструктура общества по модели Великого Инквизитора: «Будет тысяча миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие добра и

зла». Еще более «заманчива» перспектива, которую рисует Шигалев из «Бесов» — «Он предлагает в виде конечного разрешения вопроса разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и превратиться вроде как бы в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности».

Один из героев «Желтого Крома» Олдоса Хаксли предлагает разделить общество во имя «всеобщего счастья» на три неравные части («правлящая интеллигенция», «люди веры» и «стадо»). А в антиутопическом обществе из романа Хаксли «О дивный новый мир» количество каст уже значительно больше. Есть здесь свои Великие Инквизиторы, то есть Верховные Контролеры (они же Хранители во главе с Благодетелем из романа Е.Замятина «Мы», они же члены внутренней партии во главе с Старшим Братом из романа Дж. Оруэлла «1984», они же Контролеры из романа Г.Франке «Игрек минус», они же Брандмейстеры из повести Р.Брэдбери «451 по Фаренгейту»). Пониманию Верховных Контролеров из романа О.Хаксли «О дивный новый мир» доступен даже запрещенный Шекспир: «Видите ли, это запрещено. Но поскольку законы издаю здесь я, я могу и нарушить их». Но и все остальное население разделено на целый ряд каст — во имя приспособления к предстоящей работе. Если «дивный новый мир» не может предоставить всем работу равной квалификации — то «гармония» достигается за счет преднамеренного уничтожения в человеке всех тех интеллектуальных или эмоциональных потенций, которые не будут нужны для в прямом смысле этого слова написанной на роду деятельности. Отсюда и деление пробирок на категории «альфа», «бета», «гамма» и т.д. Смысл этой страшной иерархии заключен в словах Верховного Контролера: «Представьте себе фабрику, весь штат которой состоит из альф, то есть из индивидуализированных особей., адаптированных так, что они обладают полной свободой воли и умеют принимать на себя любую

ответственность. Человек, раскупоренный и адаптированный как альфа, сойдет с ума, если ему придется выполнять работу умственно дефективного эпсилонна. Сойдет с ума или примется все разрушать... Тех жертв, на которые должен идти эпсилон, можно требовать только от эпсилонна по той простой причине, что для него они не жертвы, а линия наименьшего сопротивления. Его адаптируют так, что он не может жить иначе. По существу..., все мы живем в бутылках. Но если мы альфы, наши бутылки относительно очень велики». «Дивный новый мир» еще хранит память о «кипрском эксперименте» — «Начат он был в 473 году эры Форда. По распоряжению Главноуправителей Мира остров Кипр был очищен от всех его тогдашних обитателей и заново заселен специально выращенной партией альф численностью в двадцать две тысячи. Им была дана вся необходимая сельскохозяйственная и промышленная техника и предоставлено самим вершить свои дела. Результат в точности совпал с теоретическими предсказаниями. Землю не обрабатывали как положено; на всех заводах бастовали; законы в грош не ставили, приказам не повиновались; все альфы, назначенные на определенный срок выполнять черные работы, интриговали и ловчили, как могли, чтобы перевестись на должность повыше, а все, кто сидел на чистой работе, вели встречные интриги, чтобы любым способом удержать ее за собой. Не прошло и шести лет, как разгорелась самая настоящая гражданская война. Когда из двадцати двух тысяч девятнадцать оказались перебиты, уцелевшие альфы обратились к Главноуправителям с единодушной просьбой снова взять в свои руки правление. Просьба была удовлетворена. Так пришел конец единственному в мировой истории обществу альф». А посему — во имя всеобщей гармонии — естественно существующее в человеческом обществе неравенство заменено в «дивном новом мире» неравенством программируемым — и абсолютным, непреодолимым.

Для большинства антиутопий XX века характерна также постановка вопроса о соотношении цели

и средств, необходимых для преобразования в желаемом направлении такого тугоплавкого материала, как человеческая природа. Даже утопические миры Дж. — Б.Шоу и Г.Уэллса проделали на пути к своему расцвету достаточно кровавый путь. Даже Дж. — Б.Шоу — автор пенталогии «Назад к Мафусаилу» — скрепя сердце соглашается с тем, что «творческая эволюция» человечества в сторону «долгожительств» непременно на переходном этапе будет сопряжена с делением человечества на две неравноправные расы — «долгожителей» и «недолгожителей» — и в конце концов с уничтожением последних (по законам естественного отбора).

Если говорить о цене построения «научного» общества в уэллсовском варианте — то «Прежде, чем в Утопии утвердилось научное государство, во имя его утверждения погибло более миллиона мучеников — а тех, кто просто терпел ради него беды и страдания, сосчитать вообще невозможно». Но если для утопического взгляда на мир, как правило, характерно нежелание концентрироваться на этой проблеме, то для антиутопического взгляда, напротив, характерна постановка вопроса о самоуничтожении самой цели, достигаемой посредством разного рода «прополок» и «чисток».

Как известно, и герои «Бесов» Достоевского в качестве конечной цели имели перед своими глазами счастье человечества. А вот что касается средств? Вот, например, в чем заключается утопия (для Достоевского это, конечно, антиутопия), смоделированная одним из героев «Бесов», Шигалевым: «Каждый принадлежит всем, а все — каждому. Все равны и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийства, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям — не надо высших способностей!.. Высшие способности не могут не быть деспотами и всегда развращали больше, чем приносили пользы: их изгоняют или казнят. Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается

---

каменьями — вот шигалевщина!.. Мы уморим желание: Мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат, мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство... Но нужда и судорога: об этом позаботимся мы, правители... Полное послушание, полная безличность, но раз в 30 лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое; в шигалевщине не будет желаний. Желание и страдание для нас, а для рабов — шигалевщина». Цель прекрасная — всеобщее счастье, а уже вся эта шигалевщина — одно сплошное средство.

А вот одна из столбовых вех на пути к торжеству Единого Государства из замытинского романа «Мы»: «Наши предки дорогой ценой покорили, наконец, Голод: я говорю о Великой Двухсотлетней Войне — о войне между городом и деревней. Вероятно, из религиозных предрассудков дикие христиане упрямо держались за свой «хлеб». Но в 35-м году — до основания Единого Государства — была изобретена наша теперешняя нефтяная пища. Правда, выжило только 0,2 населения земного шара. Зато эти ноль целых и две десятых вкусили блаженство в чертогах Единого Государства». «После 1960 года мы затеяли и выиграли две атомные войны», — это фрагмент из истории антиутопического государства из романа Р.Брэдбери «451 по Фаренгейту». Что касается антиутопического общества из романа О.Хаксли «О дивный новый мир» — то здесь, например, одной из вех на пути к власти Верховных Контролеров была «знаменитая Бойня в стенах Британского музея», когда «две тысячи фанатиков культуры были отравлены дихлорэтиловым сульфидом».

В большинстве рассматриваемых здесь произведений антиутопические общества показаны в период своего расцвета — и, следовательно, относительной устойчивости. И все же эти общества не могут обойтись без постоянных «прополок» человеческого «огорода». В замытинском антиутопическом мире поэт,

— — — — —

посагнувший в своих стихах на Благодетеля, подлежит казни через специально для этого сконструированную «Машину Благодетеля», а другой поэт обязан по этому поводу «приговор поэтизировать». В оруэлловском антиутопическом мире, очень напоминающем сталинское общество, социальная селекция осуществляется посредством «распыления»: «...Чистки и распыления были необходимой частью государственной механики. Даже арест человека не всегда означал смерть. Иногда его выпускали, и до казни он год или два гулял на свободе. А случалось и так, что человек, которого давно считали мертвым, появлялся, словно призрак, на открытом процессе и давал показания против сотни людей, прежде чем исчезнуть — на этот раз окончательно». Окончательно еще и потому, что «распыленные» объявлялись в антиутопическом оруэлловском мире никогда не существовавшими, и их имена «изымались» из всех печатных изданий и документов описанным выше способом. Судьбы членов антиутопического общества из романа Г.Франке «Игрек минус» регулярно «вычисляет» компьютер (выбор телепрограмм, личные контакты, высказывания в «обязательный час самокритики» и т.д.).

Если кто-то окажется ниже категории «игрек» — то он, как правило, подлежит уничтожению — ведь люди, на долю которых выпал жребий, суть «выродки, скрытые отщепенцы, и их действительно следует устранить из общества» (можно вспомнить в этой связи Город Солнца из утопического мира Томмазо Кампанеллы — правителей этого города очень тревожило, что при ослаблении надзора могут, упаси боже, даже оставить потомство люди, которые «работают хорошо только из страха перед законом или перед Богом, а не будь этого, они тайно или открыто губят государство»).

А что предлагает тонкий эстет мистер Скоуген из «Желтого Крома» Хаксли для тех, кто слишком щепетилен для «правлящего интеллигента», слишком умен, чтобы влиться в ряды «людей веры», и недостаточно покорен, чтобы смиренно пастись вместе со



«стадом»? Только один выход — «камеру смерти». Верховный Контролер из романа «О дивный новый мир» более гуманен. Он подобных «нарушителей спокойствия» отправляет «на острова», в общество им подобных — и по-человечески им завидует: «Туда посылают тех, в ком почему-либо развилось самознание до такой степени, что они стали непригодны к жизни в нашем обществе». Там живут «все те, кого не удовлетворяет правоверность, у кого есть свои, самостоятельные взгляды». «Как хорошо, что в мире так много островов. Не знаю, что бы мы стали делать без них? Вероятно, поместили бы вас всех в смертную камеру», — задумчиво произносит Верховный Контролер в разговоре с группой высылаемых. А написан был «О дивный новый мир» в 1932 году. Пройдет совсем немного времени — и «смертная камера» станет реальностью всеевропейского масштаба. А в 1936 году устами «автобиографического» героя романа «Слепой в Газе» Хакли вновь выразит свой взгляд на социально-утопические иллюзии: по глубокому убеждению писателя, всякое внешнее по отношению к индивидуальному «Я» «научное» переустройство общества автоматически предполагает социальную селекцию — когда «те, кто не согласен с вами и не хочет осуществлять ваши планы, суть враги добра и человечества. Нет уже больше мужчин и женщин, а есть олицетворение зла. Убиение мужчин и женщин — есть зло; но убиение врагов есть долг. Отсюда — Священная Канцелярия, отсюда — Робеспьер и ОГПУ».

Итак, цель оправдывает средства. Грядущий рай оправдывает и «прополку» человеческой души, и «прополку» человечества. Только вот как он должен выглядеть — этот рай, платить надо за который такой дорогой ценой? Ведь на пути к этому раю оправдывается «вынесение за скобки» одних во имя более быстрого движения к совершенству других. Такой постулат, следовательно, должен перебраться и в грядущий рай. Ну а если право на жизнь не является неотъемлемым правом человека (перед интересом Великого Целого) — то о каких еще гарантиях можно

говорить всерьез ? Человек становится функцией, инструментом, который можно использовать — а можно и выбросить за ненадобностью. И, по убеждению большинства «антиутопистов», полное совпадение интересов личности и интересов общества несовместимо ни с какими личными гарантиями; оно требует абсолютного отказа от прав личности на тайну от государства в сочетании с абсолютной монополией государства на любую истину. И в художественном мире большинства антиутопий XIX-XX веков «идеальное» общество просто не может существовать без развитой системы доносов и взаимозапики. Как известно, еще в антиутопическом обществе по-угрюм-бурчеевски из «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина каждая «поселенная единица» должна была иметь своего шпиона. В антиутопическом мире из романа Е.Замятина «Мы» каждый обязан доложить о любом подозрительном слове или поступке в Бюро Хранителей в течении 24 часов, а для удобства надзора люди помещены в прозрачные жилые помещения и лишь изредка, по особому разрешению, могут пользоваться «правом штор»: «Среди своих прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха, стен — мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли бы что могло быть. Возможно, что именно странные, непрозрачные жилища породили эту их жалкую клеточную психологию».

«Приходилось жить — и ты жил по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивают и каждое движение, пока не погас свет, наблюдают» — это уже из жизни обитателей оруэлловского антиутопического общества. Стоит привилегированному «альфа плюсу» из романа Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» сказать несколько неосторожных слов в разговоре с возлюбленной — как это тут же становится известно директору, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Стоит пожарному Монтэгу из повес-

ти Р.Брэдбери «451 по Фаренгейту» начать в присутствии жены и ее приятельницы начать вслух читать стихи — как все слушательницы, включая жену Монтэга, кинулись звонить в пожарную часть. А один из основополагающих постулатов антиутопического мира из романа Г.Франке «Игрек минус» состоит в следующем: «В соответствии с принципами тождественности государства и гражданина для ведомств, которым вменено в обязанности осуществлять сбор информации, не существует никакой частной сферы или права на тайну... Личность есть не что иное, как сумма всех поддающихся учету данных. Право гражданина на обеспечение и защиту может быть гарантировано лишь в том случае, если структура личности целиком доступна наблюдателю». Такова цена социальной гармонии.

Разумеется, само жанровое определение «антиутопия» предлагает наличие в художественном произведении фантастического элемента (как предполагает наличие такого элемента и жанр утопии). Однако если европейская утопия, формируясь еще в эпоху Возрождения, опиралось в значительной степени на мечту, на представление об идеале, то развитие антиутопической традиции, приходящееся на конец XIX века и на XX век, в значительно большей степени отражает реалии общественного бытия. Та ступень контроля над личностью, которая достигнута в художественном мире романа Е.Замятина «Мы» или романа О.Хаксли «О дивный новый мир», в данный момент недостижима по причинам чисто техническим, однако социальные, политические, социально-психологические предпосылки к движению тех или иных человеческих сообществ именно в этом направлении в 20-м веке (особенно в первой его половине) представляли очень серьезную опасность. Катаклизмы начала века (мировая война, затем — полоса экономической нестабильности, увенчанная кризисом 1929-33 годов, породили на достаточно широком срезе тоску по «единой воле», связующей распадающиеся части целого. Одновременно приходящееся на конец XIX — начало XX веков ускорение

научно-технического прогресса, как уже говорилось, породило опять-таки на достаточно широком срезе «естественнонаучную эйфорию», веру в возможность вычисления наиболее оптимального пути развития общества и «волевого» направления общества именно в этом направлении: не случайно, в конечном счете, как утопическое общество по Г.Уэллсу, так и антиутопические общества по Е.Замятину и О.Хаксли были построены на основе неоспоримых эмпирических и экспериментальных данных, полученных в результате естественнонаучных исследований, — в этом отразились реальные процессы, происходившие в человеческом сознании. И, скажем, характеризуя духовные истоки принятия значительной частью населения России революции 1917 года, Н.Бердяев в статье «Истоки и смысл русского коммунизма» пишет: «...народ, живший иррациональными верованиями и покорный иррациональной судьбе, вдруг почти помешался на рационализации всей жизни, поверил в возможность рационализации без всякого иррационального остатка, поверил в машину вместо Бога. Русский народ из периода теллурического, когда он жил под мистической властью земли, перешел в период технический, когда он поверил во всемогущество машины и по старому инстинкту стал относиться к машине, как к тотему». Безусловно, отразилась на массовой психологии и первая мировая война. По мнению Н.Бердяева, «уже война выработала новый душевный тип, тип, склонный переносить военные методы на устройство жизни, готовый практиковать методическое насилие, властолюбивый и поклоняющийся силе. Это — мировое явление, одинаково обнаруживающееся в коммунизме и фашизме». Наконец, первая половина XX века стала временем, когда наиболее грозные антиутопические предсказания, сделанные ранее, начали сбываться: в конце концов то, что происходило в 30-е — 50-е годы в СССР и в Германии, едва ли могло присниться, скажем, Шигалеву из «Бесов» Достоевского даже в страшном сне. И «антиутописты» XX века не удовлетворились игрой воображения, но рассматривали

свои антиутопические миры как возможное следствие развития тенденций, присутствующих в реальной жизни. И вот Благодетель из замятинского романа «Мы» объясняет, что господствующая система «программирования» человеческой личности первоначально не была навязана сверху — но была порождена извечным стремлением самих людей к определенности: «О чем люди — с самых пеленок — молились, мечтали, мучились? О том, чтобы кто-нибудь раз и навсегда сказал им, что такое счастье, — и приковал их к этому счастью на цепь». Что касается возникновения антиутопического общества из повести Р.Брэдбери «451 по Фаренгейту», то и здесь «Все это произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства. Не с каких-либо предписаний это началось, не с приказов или цензурных ограничений. Техника и массовость потребления — вот что, хвала господу, привело к нынешнему положению».

И одновременно в художественном мире рассматриваемых здесь антиутопий присутствуют и силы, противостоящие всеобщему «счастью по приказу». В произведениях большинства «антиутопис-тов» центральным конфликтом как раз и является конфликт между силами, утверждающими антиутопические структуры, и силами, этим структурам противостоящими: ведь так уж устроен человек, что сочетаются в нем стремление к счастью даже ценой отречения от свободы, *страх перед свободой* — и одновременно *потребность в ней*. Вот и в художественном мире замятинского романа «Мы» в душах тех же осчастливленных Благодетелем людей постепенно зарождается несогласие с обезличивающей их системой (герой-рассказчик не идет доносить в бюро Хранителей на свою возлюбленную; врач спасает от Великой Операции по удалению фантазии человека с зародившейся душой); постепенно эпидемия страшного заболевания под названием «душа» становится массовой — вследствие чего зреет заговор, поставивший на карту само существование Единого Государства. Формирование антиутопического общества из

повести Р.Брэдли «451 градус по Фаренгейту» «произошло без всякого влияния сверху, со стороны правительства» — и в то же время общество время от времени рождает в своих недрах людей, пополняющих — подобно бывшему пожарному Монтэгу — ряды подпольной интеллигенции. На конфликте между прозревшей личностью и тоталитарным «ангсоцем» держится и сюжет романа Дж. Оруэлла «1984». О.Хаксли также признавал сосуществование в человеческой душе двух противоположных тенденций — в уста явно симпатичного ему героя романа «Эти бесплодные листья» вложены следующие слова: «Большинство людей в современном образованном демократическом государстве... слишком осознают себя, чтобы слепо подчиняться, и слишком неспособны вести себя разумно самостоятельно». И в романе Хаксли «О дивный новый мир» тоже представлена борьба сил, утверждающих антиутопические структуры, и сил, эти структуры отрицающих. Даже элемент стихийного бунта присутствует — один из героев с именем Дикарь с криком «Я пришел дать вам свободу!» пытается сорвать раздачу государственного наркотика-сомы (правда, этот бунт, в отличие от заговоров в антиутопических мирах Замятина и Франке, самих основ антиутопического общества не потрясает — чтобы ликвидировать его последствия, достаточно было распылить в воздухе сому и пустить при этом в эфир синтетическую речь «Антибунт-2»).

Итак, XX-й век — это век, начавшийся мировой войной и кризисом ранее незыблемых ценностей, продолжившийся возникновением радужных утопических надежд и многочисленными попытками слить мечту с реальностью, заканчивающийся кризисом утопического сознания. И рассмотренные здесь утопии и антиутопии могут быть своего рода путеводителем по одному из интереснейших путей развития общественной мысли.

Разговор об «интеллектуальной прозе» XX века был бы неполным без разговора о творчестве **Олдоса Хаксли (1894-1963)**, — писателя, для которого образное освоение окружающей действительности было

неотделимо от освоения научного, а многие из произведений которого были одновременно и художественными произведениями, и научными изысканиями, и этическими или эстетическими трактатами. И к какой бы сфере деятельности Хаксли ни обращался (в молодости для него было первично собственно художественное творчество; позже художественная форма служила Хаксли только оболочкой, удобной для «упаковки» тех или иных идей) — везде он добивался очень многого, и в настоящее время он на западе рассматривается в прямом смысле этого слова как классик 20 века. Еще во второй половине 20 годов выдающийся американский писатель Томас Вулф назвал Хаксли «молодым писателем с самым большим потенциалом». Другой литературовед, А.Хендерсон, считал, что «среди живущих писателей нет того, кто в большей степени, чем Хаксли, был бы достоин перечитывания» и даже ставил Хаксли как писателя значительно выше, нежели Хемингуэя или Фолкнера (хотя в искусстве, наверное, такая иерархическая расстановка едва ли уместна). Но в нашей стране до самого последнего времени произведения Хаксли были «полузапретными» — и до самого последнего времени даже в ГБЛ они находились в «спехране» и выдавались лишь по специальному разрешению. В 1936 г. в нашей стране тиражом 10.000 экземпляров каждый вышли два его романа (может, это связано с тем, что Хаксли как писателя высоко ценил Горький) — и вслед за этим до самого 1985 года имя Хаксли было официально «забыто». И лишь в последние 10 лет ситуация изменилась — и, помимо довольно многочисленных изданий антиутопического романа «О дивный новый мир» (первое за последние годы издание — в «Иностранной литературе», 1988, № 4), вышли в свет сборник новелл Хаксли (1985 г.), его роман «Желтый кром» (1987 г. — впрочем, справедливости ради следует отметить, что «Желтый кром» был издан в издательстве «Прогресс» еще в 1979 году, но — на английском языке), наконец — роман «Обезьяна и сущность» (1990 г.).

---

Родился Хаксли в 1894 году. Род, к которому писатель принадлежал, — это всемирно знаменитый род Хаксли, давший миру немало крупных ученых — достаточно лишь вспомнить, что этот род дал знаменитого сподвижника Дарвина, фамилия которого у нас транскрибируется как «Гексли». Отец писателя был известным литератором. Род Хаксли обладает такой известностью, что на западе в 1968 году вышла даже книга Р.-В.Кларка, в которой описана жизнь нескольких поколений Хаксли.

Будущий писатель получил блестящее образование вначале в Итоне, после — в Оксфордском Бэллиол-колледже, где получил филологическое образование (в ранней юности Хаксли мечтал о деятельности врача — но тяжелое заболевание глаз, вследствие которого он постоянно балансировал на грани слепоты, помешало осуществлению этой мечты). По завершении образования Хаксли некоторое время преподавал в Сорбонне, затем работал литературным обозревателем журнала «Атеней», затем — печатался как театральный критик в «Вестминстерской газете» (по воспоминаниям, по долгу службы Хаксли посещал в это время театры около 250 раз в году). Наконец, по прошествии некоторого времени Хаксли бросает профессиональную журналистику и с головой уходит в литературное творчество.

С детства у Олдоса выработался трагический взгляд на жизнь, что усугубили пережитые им в детстве и юности потрясения (ранняя смерть матери, самоубийство брата, постоянный страх перед полной слепотой). Конечно, не могла не проехать по его психике и первая мировая война, которая началась, когда ему было 20 лет. Сам Олдос, находившийся на грани слепоты, разумеется, на фронт призван не был — но уход на фронт и гибель многих близких родственников и друзей были для него, несомненно, душевной драмой, и в его произведениях 20-х годов все, что связано с этой войной, в прямом смысле этого слова кровоточит.

Мучительные переживания юности прежде всего и определили тот путь напряженного искания





идеала, по которому Хаксли шел на протяжении всей своей жизни. Вообще творческая эволюция Хаксли — это длительный и мучительный путь от абсолютного сомнения к обретению определенной совокупности позитивных ценностей, более того — к уверенности в своем мессианском предназначении даровать человечеству «рецепт» спасения едва ли не от всех социальных невзгод (впрочем, «рецепты» эти время от времени менялись). Сам же «перелом» в сторону превращения писателя в «пророка» приходится на середину 1930-х годов.

В 1920-е годы Хаксли были написаны романы «Желтый кром» (1921 г.), «Шутовской хоровод» (1923 г.), «Эти бесплодные листья» (1927 г.), «Контрапункт» (1928 г.), а также целый ряд новелл и трактатов. Для Хаксли этого периода характерно *абсолютное сомнение* во всех ценностях — и потому при построении своих романов в это время Хаксли идет по пути «полифонии» — то есть по пути «связывания» в единое целое многих «голосов», порой друг друга опровергающих, таким образом, чтобы эти «голоса» оставались равноправными, чтобы ни один из них не представлял перед читателем как голос Истины. Да, в каждый из своих романов этого времени Хаксли вводит и «автобиографического» героя, то есть сомневающегося во всем литератора, творческие принципы которого сродни творческим принципам самого Хаксли — но и «голос» этого героя Хаксли тоже старается ставить не «над» другими голосами, а в один ряд с ними, причем позиция этого «автобиографического» героя тоже обычно оказывается весьма уязвимой и подвергается ироническому переосмыслению вместе со всеми остальными позициями. В самом деле, позиция абсолютного сомнения непременно должна предполагать и сомнение в собственной истинности.

«Всесомнение» Хаксли 20-х годов доходит до того, что «автобиографический» герой романа «Контрапункт» Филипп Куорлз произносит: «А, может, этого истинного «Я» вовсе и нет». В другом случае, в рамках того же романа «Контрапункт»,

«многоголосие» вдруг прерывается авторским замечанием: «И все одинаково правы и одинаково неправы, и никто... не слушает остальных». Вот что представляет собой для Хаксли 20-х годов жизненный оркестр, где дирижер — неисповедимая судьба. При построении своих произведений этого времени Хаксли руководствуется музыкальной теорией контрапункта (музыковед К.Иепессен определяет контрапункт таким образом: «Сущность теории контрапункта состоит в определении того, как две или более линий разворачиваются одновременно в наиболее мелодическом развитии, не благодаря струнам, но вопреки им»). По убеждению Хаксли, именно контрапунктовое построение музыкального произведения, когда слушатель в рамках одного произведения одновременно воспринимает несколько ритмических линий, в максимально возможной степени отражает объективную реальность. По мнению Хаксли, «контрапунктовое» построение в чистом виде приложимо лишь к музыке и живописи («Живопись тоже может представлять одномоментное единство несовместимостей»), однако Хаксли-автор статьи «Об искусстве и его служителях» выражает острое сожаление по поводу невозможности достигнуть эффекта контрапункта в чистом виде в рамках литературного произведения — «Мы можем созерцать одновременно несколько вещей и мы можем слышать одновременно несколько вещей (В.Р. — «голосов»). Но, к сожалению, мы не можем одновременно *прочитывать* несколько вещей (В.Р. — Составляющих текста). Действительно, любая хорошая метафора — это смесь составляющих, отличающихся друг от друга, но гармонизированных в единое целое. Но метафоры не могут быть извлечены (В.Р. — из текста), и в литературе нет эквивалента непрерывному контрапункту или пространственному единству различных элементов, *соединенных так, чтобы они при первом взгляде воспринимались как единое целое*». Однако Хаксли считал возможным такое построение текста, при котором достигается весьма ощутимое приближение к эффекту контрапункта. Хаксли 20-х годов доносит до

«—————»

читателя свои творческие принципы через своего «автобиографического» героя писателя Филипа Куорлза из романа «Контрапункт»: «Нужно только достаточно много соответствующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Пока Джонс убивает жену, Смит катает ребенка в колясочке в саду. Только чередовать темы. Романист создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. Он показывает несколько человек, полюбивших, или умирающих, или молящихся — каждый по-своему. Другой путь: романист может присвоить себе божественную привилегию творить и созерцать события в их различных аспектах: эмоциональном, научном, религиозном, философском и т.д. ...Зачем ограничиваться одним романистом внутри моего романа? Почему не ввести второго — внутри его романа? И третьего — внутри романа второго. В, скажем, десятом отражении может появиться романист, излагающий свой сюжет в алгебраических уравнениях»... Такой подход продиктован не столько тяготением к формальным изыскам, сколько стремлением вобрать в художественный мир своих произведений как можно больше чужих миров. «Я хотел бы взглянуть на мир всеми глазами сразу... Глазами верующего, глазами ученого, глазами экономиста, глазами обывателя» — так излагает свое художественное кредо все тот же «Автобиографический» Филипп Куорлз.

Есть и ряд наиболее «типичных» для романов Хаксли 20-х годов героев. Это и «автобиографический» сомневающийся во всем герой; это и ученый-естествоиспытатель, рассматривающий все в этом мире лишь в категориях своей науки; это и человек, убежденный в том, что его предназначение — делать зло, служить тем самым Добру, служа Дьяволу — служить Богу; это и убежденный апологет классовой борьбы вроде марксиста Иллиджа из романа «Контрапункт». Это, наконец, герой «лоуренсовского» типа. Дело в том, что близким другом Хаксли был писатель Д.Г.Лоуренс (1885-1932) с его идеалом цельного, нерасщепленного «естественного» человека как гармонического единства разума, души и тела: по убежде-

---

нию Лоуренса, всякий перевес одной из этих трех субстанций приводит к вырождению. Наиболее характерным героем «лоуренсовского» типа в произведениях Хаксли является Рэмпион из «Контрапункта», рассуждающий о трех болезнях, мучащих человечество: о болезни Иисуса, болезни Ньютона и болезни Генри Форда, считающий, что вытеснение в человеке животного начала — это преступление перед человеческой природой и что современная человеческая цивилизация ведет человечество к вырождению.

Некоторые исследователи считают, что «голоса» героев «лоуренсовского» типа Хаксли ставит над всеми остальными «голосами». Хаксли действительно был другом Лоуренса и даже хотел в свое время (1915 г.) отправиться вместе с Лоуренсом во Флориду, чтобы строить там утопическое общество по «лоуренсовской» модели, общество «цельных», «естественных» людей. Наконец, именно семья Хаксли скрапивала Лоуренсу последние дни его жизни и именно Олдос Хаксли был тем человеком, который вызвал к Лоуренсу врача в последний день его жизни. Однако, тем не менее, к идеям Лоуренса Хаксли относился весьма скептически; эти идеи были для Хаксли таким же предметом сомнения, как и все остальные идеи. Даже в трактате «Делай, что хочешь» (1929 г.), который написан под влиянием некоторых идей Лоуренса, есть такие слова: «Действительно, это «цельная личность» — это, строго говоря, мифологическая фигура. Состоящая... из целой колонии душ — душ клеток, душ органов, душ групп органов, душ голода, сексуальных душ, душ власти, стадных душ, о многообразной деятельности которых наше сознание (Душа с большой буквы «Д») осведомлено очень слабо и опосредованно — мы не в состоянии познать реальную природу нашей личности как целого. Единственное, что мы можем, — это осмелиться создать гипотезу, то есть *мифологическую фигуру*, назвать ее Человеческой личностью и надеяться, что обстоятельства не обнаружат слишком безнадежную ложность наших догадок». Впоследствии, в 1936 году,

«»  
Хаксли заставит своего «автобиографического» героя из романа «Слепой в Газе» Энтони Бивиса еще более критично оценить взгляды Лоуренса: «Лоуренс считал животную цель достаточной и удовлетворительной. Лучше (В.Р. — по мнению Лоуренса) лишенная разума анонимность, на которой он настаивал, нежели отвратительные отношения между человеческими существами, находящимися на полпути к сознанию, только наполовину цивилизованными. Но Лоуренс никогда не смотрел в микроскоп, никогда не видел биологическую энергию в ее основном нерасчлененном состоянии. Он и не хотел смотреть, он отрицал принцип микроскопа, опасаясь того, что может перед ним открыться. И у него были основания опасаться. Эти — друг под другом — бездны безличности, неукротимо надвигающиеся, — они бы ужаснули его». И герои «лоуренсовского» типа — в том числе и Рэмпион из «Контрапункта» — попадают во всеосмеивающий кругозор Хаксли-сатирика на равных правах со всеми прочими героями-идеологами, которые в какой-то момент подходят к «стене», за которой — осознание условности, относительности того, что они считали святым. Вот марксист Иллидж из «Контрапункта» — в какой-то момент он решается на убийство своего идейного врага — фашистского лидера Эверарда Узбли. Он приступает к «операции» с уверенностью в том, что выполняет свой долг — однако, увидев мертвое тело своего врага, вдруг осознает, что «богатство и бедность, эксплуатация и революция, справедливость, возмездие, негодование, что все это не стояло ни в какой связи с этими коченеющими членами, с этим разинутым ртом, с этими полузакрытыми, остекленевшими, таинственно смотрящими глазами».

Некоторые исследователи рассматривают все-сомнение Хаксли 20-х годов просто как своего рода циничную «пляску на костях» осмеиваемых ценностей. Однако, по всей видимости, подобная позиция Хаксли объясняется скорее чрезмерным ценностным максимализмом. В конце концов всякая ценность носит объективно-субъективный характер — она

действительна лишь по отношению к оценивающему мир человеческому сознанию и не может быть ценностью для всех. А Хаксли, априорно сообщая тем или иным относительно субъективным ценностям свойства богоданности, абсолютности, а затем обнаруживая условность, субъективность этих ценностей, приходит к выводу о неспособности человека постичь ценностную природу мира вообще, а следовательно сознательно изменить мир. Хаксли, таким образом, оказался затянутым в 1920-е годы в замкнутый круг, полюса которого — ценностная абсолютизация и ценностный нигилизм. И, обосновавшись в 20-е годы на позиции абсолютного ценностного сомнения, Хаксли время от времени отправляется на поиски «ключа от Абсолюта», чтобы опять через какое-то время вернуться к исходной позиции.

Словно бы иллюстрируя процесс своих ценностных исканий в его динамической замкнутости, Хаксли пишет в 1929 году небольшой трактат «Вордсворт в тропиках» — при этом своего рода толчком к авторским размышлениям в данном случае является переосмысление одной из претендующих на абсолютность ценностей — дикой природы, которая, по мнению Хаксли, претендовала на абсолютность в сознании Вордсворта. Мысленно переместив Вордсворта в мир враждебной человеку природы тропиков, Хаксли делает для себя открытие, состоящее в том, что претендующая на абсолютность в сознании Вордсворта ценность на самом деле не вполне абсолютна, ибо действительна лишь в определенных пространственных рамках: «Вордсвортианец, переносящий это пантеистическое поклонение природе в тропики, рискует подвергнуться грубому вмешательству в свои религиозные убеждения». Сделав это открытие — через вытекающий из этого вывод о наличии субъективного начала в структуре данной ценности — Хаксли приходит к исходной для себя идее непознаваемости бытия: «Человеческое сознание не может иметь дело непосредственно со Вселенной, не может иметь дело даже и со своим собственным непосредственным восприятием Вселенной ... Люди могут иметь дело

---

лишь с символическим планом Вселенной, лишь с упрощенной двухмерной картой вещей, отделенных сознанием от сложной и разнообразной реальности непосредственного восприятия». Но ведь подобная позиция допускает и возможность собственной неистинности, возможность того, что человек способен прийти к обретению объективного знания и объективных ценностей. И, отталкиваясь от своей исходной позиции и выходя на новый виток поиска объективной ценности, Хаксли выходит даже к допущению диалектического соотношения в знании объективного и субъективного — когда «Человек подходит к недостижимой истине через непрерывный ряд ошибок... Очевидно, что должно быть какое-то единство, скрывающееся под многообразием явлений, ибо если бы этого не было, мир был бы непознаваем». Но, не видя явной границы между объективным и субъективным, Хаксли вновь возвращается к своей исходной позиции абсолютного сомнения: «Да, мир очевидно один. Но в то же время не менее очевидно, что он разделен... Абсолютное единство есть абсолютное небытие»... Тем самым запрограммирован новый виток ценностных исканий писателя — и новое возвращение к исходной позиции.

Таким образом, всесомнение Хаксли 20-х годов — это не следствие ценностного нигилизма, но, напротив, скорее следствие напряженного искания «абсолютной» Истины, «абсолютного» Добра и «абсолютной» Красоты. И для «автобиографического» героя «послепереломного» романа Хаксли «Слепой в Газе» (1936 г.) Энтони Бивиса, духовная эволюция которого во многом схожа с духовной эволюцией самого Олдоса Хаксли, 10-е — 20-е годы — это как раз эпоха всесомнения, продиктованного крайним ценностным максимализмом: Все или ничего! Вот спор Энтони Бивиса с одним убежденным фабианцем, датированный 18 июня 1912 года. Осуждая принадлежность человека к любой организации, даже участие в выборах, Энтони Бивис говорит: «Даже принадлежность к организации — это достаточно плохо. Как можно подтолкнуть кого-то к выбору, когда он не хочет

выбирать, к связыванию себя какой-то совокупностью принципов, когда главное — быть свободным.., к обещанию быть в данном месте в данное время». Чуть далее Энтони конкретизирует свою позицию: «Я не люблю однолинейности во взглядах. Я ценю завершенность. Я считаю, что каждый обязан реализовать в этом плане все потенциальные возможности. Все до единой». Но ведь действительность бесконечна, и в любой конкретный момент все потенциальные возможности до единой все равно не реализовать. Выходит, всякое осознанное воздействие на действительность при таком подходе исключено. Впрочем, сам Энтони Бивис против такой постановки вопроса не возражает: «Кто говорит, что я хочу чего-то достичь?.. Я хочу быть... И я хочу знать». А в начале 1930-х годов в своем интервью журналу «Обсервер» Хаксли заявляет: «Главным движущим мотивом моего творчества было желание выразить мою точку зрения. Или, скорее, желание *прояснить* свою точку зрения для себя самого. Я не пишу для моих читателей, я не люблю думать о моих читателях. Кроме того, я люблю творчество ради творчества. Я осознаю, что обладаю определенным талантом, и я люблю испытать себя в решении литературной проблемы, которую я сам перед собой ставлю. Но этот аспект моей работы теперь интересует меня меньше, чем раньше. *Главное, что меня интересует, — это *прояснение* взгляда на жизнь*».

И в отечественном, и в западном литературоведении существует тенденция к механическому «разрыванию» Хаксли 20-х — начала 30-х годов и «послепереломного» Хаксли (2-я половина 30-х — 60-е годы). Безусловно, в 30-е годы в творческом методе Хаксли произошел резкий перелом. Действительно, с первого взгляда, всеосмеивающий художественный кругозор Хаксли 20-х годов имеет мало общего с художественным кругозором Хаксли последующих десятилетий. По одну сторону — писатель, который заставляет своего «автобиографического» героя произнести фразу: «А, может, этого самого истинного «Я» вовсе и нет», а по другую сторону — проповедник



определенной совокупности позитивных ценностей, который часто в ущерб художественности прерывает повествование многостраничными проповедническими монологами героев-резонеров, в результате чего произведения позднего Хаксли изобилуют тем, что Бахтин назвал «не растворенными в целом произведения прозаизмами». И в то же время, очевидно, нельзя механически разрывать «раннее» и «позднее» творчество Хаксли: скорее, Хаксли-проповедник 30-х — 60-х годов не отрицает Хаксли-скептика 20-х годов — но *перерастает* его. Как уже отмечалось выше, всесомнение Хаксли 20-х годов есть следствие напряженного искания «своей» ценностной системы — но тем самым предполагается и возможность *обретения* в какой-то момент такой системы.

Были и внешние причины превращения в середине 30-х годов Хаксли-скептика, Хаксли-сатирика в Хаксли-составителя рецептов спасения человечества. Для Хаксли 20-х — начала 30-х годов любое научно обоснованное изменение бытия есть насилие над личностью, которая не может вписаться в рамки какой бы то ни было научной концепции. В 1921 году Хаксли — автор «Желтого Крома» еще готов признать в качестве горькой, но неизбежной данности вывод одного из героев романа: «Все, что когда-либо делается на этом свете, делается сумасшедшим. Когда бы ни приходилось делать выбор между человеком разума и сумасшедшим, человечество без колебаний выбирало сумасшедшего. Ибо сумасшедший апеллирует к тому, что фундаментально, — к страсти и к инстинкту, а философ — к тому, что поверхностно и излишне, — к разуму». До какого-то момента Хаксли готов предпочесть такое «сумасшество» обесчеловечивающей реальности «дивного нового мира», который, по мнению «раннего» Хаксли, является неизбежным следствием всякой попытки «рационально» переустроить мир. Но, начиная с середины 30-х годов, это «сумасшество» человеческого рода стало выражаться в беспрецедентных и угрожающих самому существованию человечества формах (сначала — стремительное развитие фашизма, затем — ядерный

век). И если в 1932 году (это год написания романа «О дивный новый мир») перед Хаксли еще стояла дилемма: усеченная «гармония» «дивного нового мира» или же великая в своей красоте и в своем безобразии дисгармония реального бытия, то со 2-й половины 30-х годов эта дилемма видоизменяется: либо усеченная «гармония» «дивного нового мира» — либо самоубийство человечества. В предисловии к роману «О дивный новый мир», написанном много лет спустя после создания романа, Хаксли горестно пророчествует: «Прокрусты в современном одеянии — ученые-ядерщики приготовят ложе, на котором человечество должно будет лежать; если человечество не влезет — тем хуже для человечества». В отчаянии Хаксли порой склоняется к компромиссу с тем самым внушающим ему отвращение «дивным новым миром» — одновременно страшным и спасительным — и в то же время уже с середины 30-х годов мучительно ищет «третий путь», при котором бы преодоление «сумасшествия» человеческого бытия осуществлялось не за счет манипулирования человеком извне, но за счет свободного и сознательного самопреобразования *изнутри*. Важной вехой на пути этого поиска является роман «Слепой в Газе», написанный Хаксли в 1936 году.

Сюжет романа «Слепой в Газе» вбирает в себя временной промежуток от 6 ноября 1902 года до 23 февраля 1935 года (события, описываемые в каждой из 54 частей, строго датированы). За это время Хаксли заставляет своего «автобиографического» героя Энтони Бивиса пройти эволюцию от традиционного для романов Хаксли 20-х годов «автобиографического» героя-скептика до убежденного проповедника строго определенной системы ценностей. Восхождение к обретению «положительной программы» начинается для Энтони Бивиса в 1934 году (по ряду данных, именно на это время приходится и перелом в сознании Хаксли — не случайно между 1932 годом («О дивный новый мир») и 1936 годом («Слепой в Газе») он практически ничего не написал — Дж. Вудкок говорит в связи с этим о «четырёх

годах творческой агонии, какой Хаксли никогда прежде не испытывал», и сравнивает эту агонию с состоянием Л.Н.Толстого в момент «перелома» на рубеже 1870-х — 80-х годов). 4 августа 1934 года «автобиографический» Энтони Бивис признает по воле Хаксли неизбежность существования на определенном этапе цивилизации таких атрибутов «дивного нового мира», как «управление рождаемостью», «широкомасштабный план», переход от демократии к власти «координирующей политической интеллигенции». Правда, на какое-то время «автобиографический» герой «Слепого в Газе» находит компромиссный вариант — власть правящей интеллигенции, которая подчинена не общим принципам, не абстрактным идеалам, но оптимальному для данного момента регулированию интересов реальных людей: «Оперируйте практическими проблемами, поскольку они возникают, но не обращайтесь к «предельным» принципам. Мышление в категориях «предельных» принципов предполагает использование пулеметов... Напротив, если вы не апеллируете к принципам и не имеете плана, но имеете дело с конкретными ситуациями, то вы можете позволить себе безоружную полицию, свободу слова и «хабеас корпус». Но даже и этот альтернативный вариант обнаруживает в глазах Энтони Бивиса свою относительность: Хаксли заставляет своего «автобиографического» героя в какой-то момент признать, что жизнь порой может создавать такие ситуации, когда общество должно либо согласиться на планомерное манипулирование людьми, либо — развалиться. Сознание Энтон Бивиса оказывается заключенным в замкнутый круг: «Развал с одной стороны, инквизиция и правление ОГПУ — с другой». И именно отчетливое сознание «замкнутости» этого круга заставляет Энтон Бивиса в художественном мире романа окончательно «перерасти» свое «всесомнение», равно как и попытки найти «рецепт» спасения человечества в изменении каких-то *внешних* по отношению к конкретному человеку государственных, общественных или религиозных структур. В финале своей эволюции «автобиографический»

герой романа «Слепой в Газе» приходит к неизбежному теперь для Хаксли выводу: единственное условие гармонизации общественных противоречий и в конечном счете спасения человечества — в добровольном и осознанном самосовершенствовании каждого конкретного человека *изнутри* — прежде всего через добровольный отказ каждого конкретного человека от экспансии своего «Я» на интересы других «Я». Подобно Дж. — Б.Шоу — автору пенталогии «Назад к Мафусаилу», Хаксли во 2-й половине 1930-х годов начинает возлагать особые надежды на «творческую эволюцию», то есть на *волевоe изменение человеком собственной природы*. На последних страницах романа «Слепой в Газе» мы встречаем много размышлений о конкретных способах самосовершенствования — вплоть до отказа от мясной пищи, возбуждающей, по мнению Хаксли, агрессивность.

Несколько лет спустя, в 1939 году, идея «творческой эволюции» найдет свое дальнейшее развитие в романе «После многих лет умирает лебедь» — романе откровенно проповедническом, в рамках которого образная система — лишь своего рода «инструмент» для выражения авторских идей. И очень значительное место в структуре романа занимают многостраничные монологи «героя-резонера» мистера Проптера, в уста которого вложена обретенная теперь Хаксли положительная программа. Впрочем, эта программа не отрицает позиции Хаксли-агностика 20-х годов — она ее перерастает. Хаксли по-прежнему убежден в том, что человек в том виде, в котором он реально существует, не способен адекватно познать мир и разумно его переустроить. Но ограниченность эта теперь связана для Хаксли и соответственно для героя — проповедника мистера Проптера с тем, что человек *реальный* на все смотрит сквозь призму своего «Я», сквозь призму своих интересов и страстей. Такое видение мира, по Хаксли, неизбежно сковывает познание: по словам героя-проповедника мистера Проптера, «Личность есть личная воля, а личная воля есть отрицание реальности», в то время как «... для того, кто поднимется на

↔ ————— ↔

уровень вечности, тупика более не существует». То же и с языком — обычный человеческий язык, оказывается, не способен передать Истину именно потому, что формировался он под знаком людских страстей, под знаком «его»: «Единственный словарь, который есть в нашем распоряжении, — это словарь, предназначенный главным образом для исключительно человеческих мыслей об исключительно человеческих интересах. Но вещи, о которых мы хотим сказать, — это внечеловеческая реальность, внечеловеческая мысль. Отсюда — коренная неадекватность всех наших суждений о Боге, духе и вечности». Это же касается и сформировавшихся в сознании человека нравственных и эстетических ценностей, религии, политических институтов — в конечном счете «Большинство вещей не заслуживает ничего иного, кроме как цинизма... Все это — неправда, которую создали люди, чтобы оправдать на будущее пренебрежение Богом и погрязание в собственном эгоизме». Подобное отношение к традиционным ценностям уже отразилось в произведениях Хаксли 20-х годов. Но теперь в уста мистера Проптера вложена «положительная программа», в основе которой — «творческая эволюция» человека в сторону «освобождения от времени. Освобождения от страсти и от душевных потрясений. Освобождения от индивидуальности». Речь идет об «освобождении» добровольном, осознанном — и одновременно абсолютном, о достижении в идеале той степени «самоосвобождения», когда собственное «Я» перестает казаться человеку чем-то лично ценностным, когда и собственная жизнь начинает казаться ее носителю тем, чем она является объективно, — мельчайшей частицей бесконечности. Только тогда, оказывается, и противоречия между волями отдельных людей будут исключены, и человеческое познание не будет сковано интересами отдельных «Я».

В то же время, по убеждению Хаксли, подобное осознанное «освобождение от индивидуальности» может осуществляться лишь в условиях максимально возможной *внешней* свободы личности; внешняя несвобода, по Хаксли, напротив, лишает человека

возможности думать о чем-либо, кроме собственного «Я», которое нуждается в постоянной самозащите: «Рабство и фанатизм усиливают власть над человеком времени, зла и собственного «Я». Отсюда и вытекает ценность демократических институтов и скептического мышления. Чем больше уважения к индивидуальности — тем скорее человек поймет, что всякая индивидуальность есть тюрьма». Другим условием такой «творческой эволюции» является деурбанизация, рассредоточение людей, размывание крупных скоплений людей и концентрация их в небольших общинах, в которых никто не может затеряться. Более подробно условия, при которых, по Хаксли, возможна «творческая эволюция» в сторону «освобождения от индивидуальности», описываются в чуть раньше написанным Хаксли трактате «Цели и средства» (1937). Хаксли — автор этого трактата подчеркивает что есть два пути «освобождения от индивидуальности»: один путь — неприемлемый для Хаксли — это «путь, ведущий вниз, путь, который ведет от личности в тьму «подчеловеческих» эмоций и панической животности», путь несвободного растворения личности в толпе, одним словом — путь от человека к зверю; второй путь — это свободное и осознанное «освобождение от индивидуальности» в том варианте, о котором говорил мистер Проптер. И вот, анализируя условия, при которых такая «творческая эволюция» возможна, Хаксли обращается даже к данным точных наук — и останавливается, например, на вычислении оптимального количества людей, объединенных общим делом, при котором группа отдельных свободно взаимодействующих между собой личностей еще не превращается в безликую толпу: так, совместная физическая работа, по Хаксли, не нивелирует личность, если объединяет не более 30 человек; совместная учебная деятельность — при количестве обучающихся от 8 до 15; совместное общение или совместная молитва — при числе общающихся или молящихся не более 10-12.

Одним из излюбленных приемов Хаксли, начиная с конца 1930-х годов, является моделирование заве-

«»  
домо неправдоподобных «экспериментальных» ситуаций, в которых бы «проверялись» те или иные идеи. Теория «освобождения от индивидуальности» в художественном мире романа «После многих лет умирает лебедь» находит свою проверку «от противного». Эта проверка осуществляется в двух временных плоскостях, которые смыкаются в финале. В художественный мир романа как антагонисты мистера Проптера с его проповедью «освобождения от индивидуальности» введены земной житель XVIII века граф Хауберк и земной житель XX века миллиардер Джо Стойт. Их высшая цель — бессмертие, продление до бесконечности своего земного существования, экспансия собственного «Я» в вечность (то есть нечто совершенно противоположное «освобождению от индивидуальности»). Тонкий эстет граф Хауберк своей цели достиг — в потаенной пещере, скрываясь от возмездия за свои злодеяния, сей тонкий эстет дожил до 200 лет — но достичь этого ему удалось лишь ценой... обратной эволюции: «На другом конце Пятый Граф зевал, потягивался, чесался и трогал драгоценный камень на своей шее, издавая при этом странные звуки, которые казались обезьяньим вариантом серенады Дон Жуана». В эту же бездну теперь готов опуститься такой же ценитель красоты и одновременно искатель бессмертия, но уже из XX века — Джо Стойт, который, подобно своему предшественнику графу Хауберку, скрывается в пещере от возмездия. И, встретившись в пещере с бывшим Homo Sapiens графом Хауберком, он начинает себя мысленно готовить к той же обезьяньей участи: «Как Вы, думаете, сколько времени потребуется, чтобы человек превратился в *это*? Я думаю, это произойдет не мгновенно. Можно долгое время оставаться человеком. Однажды минуешь первое потрясение, а потом... Похоже, что этим существам здесь не так плохо. Не так ли?» Итак, обезьянье состояние — это теперь для Хаксли то предельное состояние, которого может достичь человек, идущий по пути абсолютизации своего «Я». В 1948 году вышел в свет антиутопический роман Хаксли «Обезьяна и

---

сущность». В художественном мире этого романа мы уже видим «обратную эволюцию» всего человечества, которая предстает уже как закономерный итог, к которому пришла человеческая цивилизация, ориентированная лишь на удовлетворение безмерно растущих appetitов отдельных «Я». В основу названия романа легли слова героини комедии Шекспира «Мера за меру» Изабеллы:

Но гордый человек, что облечен  
Минутным кратковременным величием  
И так в себе уверен, что не помнит,  
Что хрупок, как стекло, — он перед небом  
Кривляется, как злая обезьяна,  
И так, что плачут ангелы над ним,  
Которые, будь смертными они,  
Наверно бы до смерти досмеялись.

В художественном мире романа происходит «смыкание» двух временных пластов: в повествование о событиях, происходящих в Америке в середине 40-х годов, «вставляется» случайно обнаруженный героем-рассказчиком сценарий фантастического фильма, погружающего в американскую действительность начала третьего тысячелетия. Роман является продолжением антиутопической линии, идущей от романа «О дивный новый мир». Если «дивный новый мир» подавляет все живое лишь потому, что не ведает компромисса между моделью «земного рая» и подавляемой реальностью, то в художественном мире «Обезьяны и сущности» даже всякое движение в сторону научного освоения бытия, в сторону дальнейшей эскалации удовлетворения потребностей человека даже и без претензий на построение «рая на земле» предстает как нечто настолько враждебное человеческому роду, что в глазах мудрого Архинаместника весь прогресс является ничем иным, как делом рук извечного врага человека, Дьявола, который в художественном мире романа появляется под именем Велиал.

Уже ученые правители «дивного нового мира», отсекая все, что не «вписывается» в предзаданную



ими модель, культивируют в человеке лишь то, что может быть познано и запрограммировано, то есть главным образом инстинкты и потребности животного происхождения плюс какие-то зачатки логического мышления, умение выполнять некоторые трудовые операции и т.д. Даже наука в рамках «идеального общества», по словам одного из Верховных Контролеров, должна была находиться «на цепи и в наморднике». В художественном мире «Обезьяны и сущности» наука сажается на цепь и облекается намордником в буквальном смысле этого слова. Мы видим Фарадея, который «на легкой стальной цепочке, прикрепленной к собачьему ошейнику», на четвереньках следует за своей хозяйкой-бабуинкой. Видим мы и множество Луи Пастеров на цепочках, занятых созданием бактериологического супероружия. Сталкиваемся мы и сразу с несколькими Альбертами Эйнштейнами, принадлежащими разным армиям и содержащимся исключительно на привязи. В решающий момент Эйнштейны попытались было сопротивляться — но «обезьяны в сапогах, отвечающие за запасы гениев в каждой армии», перебивая друг друга криками «Грязный коммунист!», «Вонючий буржуа!» и т.д., подтаскивают «избитых, исполосованных плетями, полузадушенных Эйнштейнов» к приборным панелям — и заставляют нажать роковые кнопки. Вскоре в кадр попадают бесшумно ползущие клубы ядовитого газа, уничтожающего все на своем пути — в том числе и Эйнштейнов: «Сдавленные крики возвещают о том, что *наука двадцатого века наложила на себя руки*». Эти сцены глубоко символичны — в них отразился взгляд Хаксли на современную ему науку как на институт, изначально являющийся инструментом, позволяющим человеку лишь изощренно реализовывать свою обезьянью природу. Не случайно в художественном мире романа назойливым рефеном звучит стихотворная реплика Рассказчика:

Но это ж ясно,  
Это знает каждый школьник,  
Цель обезьяной выбрана,

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.

Можно вспомнить судьбы великих писателей, для таланта которых оказалось губительным погружение в реальный мир с его злобой дня: увы, история культуры знает немало случаев, когда Гражданин невольно становился убийцей Поэта. Можно, наконец, обратить внимание и на то, что вторжение Поэта в реальный мир не всегда благоприятно сказывается и на судьбе этого мира. Ведь человек искусства (если это настоящий Поэт, настоящий Художник, одним словом — настоящий Мастер) — это, как правило, человек с очень субъективным взглядом на мир, неспособный примириться с несовершенством реального бытия, устремленный к Идеалу и в какой-то мере игнорирующий при этом *самоценность реальности*. Все это так.

Но ведь Поэт, Художник, Мастер — это еще и человек, живущий в конкретном мире среди конкретных людей; это, если вспомнить слова Пастернака, «вечности заложник у времени в плену». И как быть, если он знает, что его слово значит в этом мире очень многое, что он способен только своим словом что-то изменить в окружающем мире, заставить задуматься власть имущих, наконец — спасти человека? И как быть, если один внутренний голос советует не вмешиваться, не ввязываться, не растрачивать душевных сил на прозу жизни, а другой внутренний голос не дает спокойно жить и творить, напоминая о спасительной силе пока не произнесенного Слова? Разные писатели по-разному откликаются на зов этого внутреннего голоса. И не случайно наряду с традицией самоотстранения от земной реальности во имя Идеала в литературе, а шире — вообще в культуре последних веков сформировались, с одной стороны, традиция гражданского служения, а, с другой стороны, традиция *заступничества* (Особенно ярко в силу ряда причин эти традиции

---

взамен, будто можно выиграть в одной области, не заплатив за это в другой, будто только ты постигаешь смысл истории, будто только ты знаешь, что случится через пятьдесят лет, будто ты можешь — вопреки опыту — предвидеть все последствия того, что делаешь сейчас, будто впереди — утопия и раз идеальная цель оправдывает самые гнусные средства, то твое право и долг — грабить, обманывать, мучить, порабощать и убивать всех, кто, по твоему мнению (которое, само собой разумеется, непогрешимо), мешает продвижению к земному раю». И, осознав это, оставшаяся пока на земле часть человечества стала поклоняться Велиалу, волю которого человечество осуществляло едва ли не изначально и от которого теперь всецело зависит, с какой скоростью пойдет окончательное вырождение человечества. Таков теперь, по Хаксли, единственно возможный исход развития цивилизации, не ориентированной на самосовершенствование человека изнутри.

Со временем «рецепты» спасения человечества, предлагаемые Хаксли, будут меняться. Так, Хаксли — автор романа «Гений и богиня» будет проповедовать уже не столько осознанное самосовершенствование, сколько слияние с идеалом, достигаемое на бессознательном уровне. Более того, к концу жизни Хаксли начинает проявлять интерес к разного рода наркотическим «ускорителям» слияния с идеалом. В ряде «поздних» трактатов Хаксли («Врата восприятия», «Небо и ад», «Жизнь») отразятся и результаты непосредственных опытов Хаксли с разными наркотическими средствами — экстрактом кактуса «reyotl», LSD, мескалином (мескалин Хаксли впервые принял, сидя за диктофоном, чтобы начать сразу же описывать свои ощущения, но затем, пристрастившись, принимал его уже без диктофона).

Кроме того, в последние десятилетия своей жизни Хаксли искал исход в усвоении европейцами ряда восточных традиций, в первую очередь буддийских, в связи с чем многие индийские исследователи рассматривают творчество Хаксли именно как часть индийской культуры, а один из них, Сесиркумар

Гхоуз, на основе анализа творческой эволюции Хаксли приходит к выводу, что приход Хаксли к буддизму — это знамение для всей европейской цивилизации, которая, утратив традиционную систему ценностей, неизбежно должна заполнить вакуум ценностями буддийского происхождения. Борьба за культурное наследие, оставленное Хаксли, порой принимает даже смешные формы. Так, западный исследователь Ж.Мекьер, доказывая, что в мироощущении Хаксли превалировало все же западное начало, в качестве одного из аргументов приводит тот факт, что в последние годы своей жизни Хаксли обратился к наркотикам исключительно западного происхождения.

Путь, который прошел Хаксли, в чем-то подобен пути, пройденному многими другими классиками мировой литературы. Это путь *превращения художника в жизнеучителя*. Можно вспомнить в этой связи Н.В.Гоголя и Л.Н.Толстого, которые ближе к концу жизни практически пожертвовали своим художественным творчеством во имя осуществления проповеднической миссии. Можно вспомнить «позднего» Ф.М.Достоевского с его порой смущающими своей категоричностью публицистическими заявлениями в «Дневнике писателя». В этом же ряду — эволюция А.И.Солженицына. Трудно судить о причинах такой закономерности, да, наверное, в каждом конкретном случае причины разные. Так или иначе, но путь от художника к пророку, проповеднику, жизнеучителю проделал и Хаксли. И все же, по мнению автора данной работы, в истории мировой культуры останутся прежде всего его блестящие по мысли и стилю произведения 20-х — 30-х годов, а его «Наркотические апологии» последних лет жизни будут восприниматься скорее просто как интересный эпизод из жизни великого человека.

---

## АНТИТОТАЛИТАРИСТСКАЯ ТРАДИЦИЯ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1930-х — 50-х ГОДОВ

**XX** век для Германии стал трагическим веком. В этот век в Германии стала возможной победа тех, для кого тонкая пленка многосотлетней европейской цивилизации с ее гуманистическими традициями была лишь помехой — и эта пленка была сорвана. Первопричин трагедии много — здесь и поражение в первой мировой войне, увенчавшееся позорным для Германии Версальским миром, вследствие чего в общественное сознание на достаточно широком срезе внедрилась идея реванша; здесь и экономическая нестабильность послевоенных лет, которая также не могла пройти бесследно для общественного сознания. Вот как описывает герой — рассказчик роман Э.-М.Ремарка «Три товарища» свое экономическое «процветание» в 1923 году: «Тогда была инфляция. Мое месячное жалование составляло двести миллиардов марок. Деньги выплачивали дважды в день, и после каждой зарплаты предоставлялся получасовой отпуск, чтобы обежать магазины и что-нибудь купить, пока не вышел новый курс доллара и стоимость денег не снизилась вдвое». А впереди был еще знаменитый экономический кризис конца 20-х начала 30-х годов. Миллионы немцев жили в постоянной тревоге за свой завтрашний день, а законным образом избранное парламентское правительство все чаще демонстрировало собственное бессилие. Впрочем, вряд ли было возможно в одночасье размотать узлы, завязывавшиеся годами и десятилетиями, в одночасье возродить подорванную войной экономику, в короткий срок «навести порядок», не попирая при этом принципы

гуманности и законности, — да только миллионам обездоленных это было безразлично. Люди ждали решительных действий. Миллионы рассуждали так, как рассуждала уже после прихода Гитлера к власти одна из героинь романа Л.Фейхтвагера «Семья Опперман»: «В общем, переворот был необходим. Прежние правители... и шагу не делали без множества оговорок, оговорок на «законнейшем основании». Вместо того, чтобы хлопнуть противника по голове, они заводили канитель с сотнями судебных экспертиз, а потом деликатно просили его не так уж нагло изменять родине. Сажали под замок какого-нибудь политического убийцу, а через несколько месяцев, смотришь, он опять на воле... Прежние правители боялись шевельнуться, жевали жвачку и этим довели республику до распада и гниения. Новые правители хитры и грубы, но они действуют».

Демократическое правительство все в большей степени теряло популярность — и все большее количество людей испытывало потребность в «сильной руке», которая сумеет «навести порядок» в экономике, обеспечить всех трудоспособных рабочими местами, привлечь к принудительному труду разного рода «паразитов» (включая и представителей «далекой от народа» интеллигенции), «очистить» Германию (без всякой оглядки на «букву» давно потерявших авторитет законов) от не слишком качественного «человеческого материала» (для начала — хотя бы от людей с криминальными наклонностями) и, главное, несколько умерить аппетиты крупной буржуазии (опять же — по возможности без всякой оглядки на всякого рода «формальности» вроде права собственности). Подобные настроения, конечно, не могли охватить всю Германию — но они носились в воздухе, они были достаточно распространенными, с ними невозможно было не считаться — равно как и с приобретающими все большую и большую популярность национал-социалистскими лидерами с их простыми и конкретными обещаниями в короткий срок вытащить Германию из хаоса, с их презрением к «гнилой» европейской цивилизации со всеми ее ат-

рибутами, вроде «прав человека» или «правового государства», с их весьма привлекательной идеей национального превосходства (а это действительно пьянящее чувство — чувство собственного превосходства *по праву рождения*, вне зависимости от личных качеств или личных достижений), с их презрением к интеллекту и апелляцией к «здоровому» животному началу в человеке. Это тоже, увы, может быть привлекательным для тех, кто в силу каких-то причин не сумел получить достаточно богатого культурного багажа — и вдруг открыл для себя (вернее, ему открыла это нацистская идеология), что, оказывается, его необразованность и малокультурность — это вовсе не недостаток, что он-то как раз и ближе к «здоровой природе», нежели разного рода «высоколюбые» интеллектуалы, что, оказывается, «...профессорская наука оказывает губительное воздействие: она уводит прочь от инстинкта» и что вообще «с твердым характером можно многого добиться в жизни даже при ничтожных знаниях» (выше представлены выдержки из стенограмм «застольных» речей Гитлера в Ставке). А если прибавить сюда тонкую игру на человеческой потребности в чуде: реальность была достаточно беспросветной, и многие испытывали потребность забыться, снять с себя личную ответственность за собственные поступки, передоверить свое «Я» какому-нибудь «вождю» — чудодею, который бы в конце концов привел народ к «всеобщему счастью»? А если прибавить сюда искусное моделирование образа врага, доведшего Германию до национального позора (в лице демократических лидеров, «гнилых» интеллектуалов, евреев, «космополитов», да и вообще всех тех, кто не был согласен с национал-социалистскими идеями)? А если прибавить сюда один из стержневых принципов национал-социализма — романтически окрашенную идею грядущей «Великой Германии» как высшего приоритета, перед которым должны померкнуть интересы отдельной личности — «песчинки» внутри великого Целого? Это привлекало не всех, даже не большинство — но, к сожалению, достаточно многих.

Безусловно, отразились на судьбе Германии в XX веке и специфические условия, в которых происходило развитие германской государственности в предыдущие столетия. Дело в том, что к началу 30-х годов XX века Германия — страна богатейшей духовной культуры — не обладала достаточно развитой традицией политической демократии и защиты прав отдельного человека. Позади — долгие века феодальной раздробленности, когда Германия была разделена на 36 микросоциальных государств, в каждом из которых власть безраздельно принадлежала монарху. Естественно, что в таких условиях вмешательство государственных органов практически во все дела своих подданных было практически тотальным, а зависимость подданных от государства была практически абсолютной. При этом в большинстве германских княжеств воля государства была практически тождественна воле князя, который мог карать и миловать по своему усмотрению, порой не особо оглядываясь на законы собственного княжества. Можно вспомнить в этой связи гофмановских героев, которые в чем-то напоминают марионеток в руках правителя: одного и того же человека в один момент можно обрядить в министерский мундир с орденом Зелено-пятнистого Тигра, а в другой момент этим же человеком можно перебрасываться, словно мячом («Крошка Цахес» Гофмана). Подобная традиция почти тотального государственного вмешательства отразилась и на немецком социалистическом движении: еще в XIX веке многие лидеры немецкого социалистического движения делали ставку на дальнейшее усиление вмешательства государства в жизнь своих подданных, на «полицейский социализм», который обеспечивал бы всеобщее казарменное равенство и «железный порядок» (интересно, что некоторым направлениям немецкого социалистического движения XIX века не были чужды и идеи расовой чистоты, и антисемитская идеология).

Трагедия личности, бессильной перед лицом противостоящих ей безличных сил, отразилась во многих произведениях немецких писателей, создан-



---

ных в 10-е — 20-е годы нашего века. В конце концов, и через ремарковский роман «На западном фронте без перемен» лейтмотивом проходит идея бессилия отдельного человека перед лицом бездушной машины, воплощенной то в лице учителя Канторека, то в лице свирепого унтера Химмельштоса.

Очень жесткое противопоставление личности с одной стороны и враждебного ей и в конце концов уничтожающего ее мира с другой присутствует в художественном мире пьесы выдающегося немецкого драматурга Г. Гауптмана (1862-1946) «Перед заходом солнца». Пьеса была написана незадолго до прихода к власти фашистского правительства — и на заднем плане в пьесе постоянно присутствует тень надвигающейся на Германию тьмы, в которой пробуждающаяся человеческая личность будет стерта.

Внешне пьеса напоминает семейную хронику. В центре — образ 70-летнего предпринимателя Маттиаса Клаузена, носителя традиций старой немецкой университетской культуры, для которого и его предпринимательская деятельность — это не столько заработок, сколько искусство. Ценой многолетних трудов ему, как ему кажется, удалось создать для своего «Я» уютную нишу в окружающем его жестком мире. Ему хочется верить, что уважение, которым он пользуется в городе (статус почетного гражданина, факельное шествие в его честь), утонченно-интеллектуальная аура, которой он себя окружил, его собственный культурный уровень, наконец, созданный его трудами материальный достаток, оградят его от соприкосновения с миром, находящимся за пределами его ауры. Он уверен, что теперь никто не может предъявить к нему никаких счетов, и уж в последнюю очередь его дети, которым он дал буквально все. Он убежден, что теперь его душа имеет право на последнюю яркую вспышку перед окончательным заходом солнца. Казалось, что его солнце уже зашло после смерти его жены, когда Маттиас несколько лет был на грани самоубийства, — и вдруг он ненадолго вернулся в жизнь и даже обрел, казалось, навсегда утраченный дар любви. Но вдруг вы-

ясняется, что возвращение Маттиаса к жизни, мягко говоря, не входит в планы его детей, а также зятя — Эриха Клямрота, которого сам Маттиас назначил директором своих предприятий. В самом деле, для своих детей (кроме Беттины и Эгмонта) Маттиас уже перестал существовать как живой человек и остался лишь неодушевленным источником наследства. В таком качестве он их вполне устраивал. А теперь какая-то часть наследства может переключиться в руки возлюбленной Маттиаса Инкен Петерс! Более того, не устраивают детей Маттиаса и те траты, которые делает Маттиас, «вернувшись в жизнь». Ведь это тоже — в ущерб наследству! Если в мешке с наследством обнаружилась утечка — надо эту утечку ликвидировать. Нравственные обязательства перед отцом? Что ж — Гонерилья и Регана из шекспировского «Короля Лира» тоже были всем обязаны своему отцу... Но теперь сила — на стороне молодых. И вот дети Маттиаса, а также его невестка Паула Клотильда Клаузен и зять Эрих Клямрот идут на все, чтобы убить в отце последнее чувство и вновь превратить его в неодушевленный источник наследства. В ход идет все. Матери Инкен предлагаются большие деньги в качестве платы за «исчезновение»; затем начинается сбор компромата на семью Петерс. Выясняется, что муж фрау Петерс, железнодорожный служащий, был в свое время арестован по ложному обвинению в поджоге своего имущества в целях получения страховки и в тюрьме покончил с собой. Теперь эта информация распространяется повсюду в подметных письмах, что может увенчаться для Инкен потерей работы. Сама Инкен получает анонимное письмо, содержание которого она сама излагает следующим образом: «Стало будто бы известно, какая мы почтенная семейка! Нам следует как можно скорее убраться отсюда куда-нибудь, где нас никто не знает. Может быть, там еще найдутся люди, которые настолько слепы, чтобы доверить шайке преступников воспитание своих детей». Истерический вопль Маттиаса: «Разве я ваше создание? Ваша вещь? Ваша собственность? Разве я не разумный человек с

«—»  
правом свободного решения?» — теперь обращен в равнодушное пространство. И когда Маттиас, подобно шекспировскому Лиру, бросает свой дом, дети возбуждают дело о признании Маттиаса слабоумным и соответственно недееспособным — возбуждение такого дела влекло лишение гражданских прав до момента окончательного решения, и сам Маттиас отдает себе отчет в том, что за это время его душа окончательно погибнет: «Достаточно хотя бы месяца гражданской смерти, чтобы потом никогда не отделаться от трупного запаха». Что, впрочем, его детям и требуется. Цель в конце концов достигнута, счастье Маттиаса и Инкен разрушено, Маттиас насильно водворен в свой дом, где с ним, привыкшим к всеобщему уважению, демонстративно обращаются как со слабоумным стариком, чтобы в конце концов и сделать его слабоумным, который уже отныне никому не будет приносить никаких беспокойств и будет какое-то время продолжать лишь чисто физиологическое существование: «Когда я вызываю к себе моего директора, он не является. Когда я повышаю оклад кому-нибудь из моих служащих, он этой прибавки не получает. Когда я прошу денег у моего кассира, он их мне не дает... Когда я подписываю договор, его объявляют недействительным. Когда я высказываю свое мнение, его не слушают»... И тот факт, что Маттиас — законный владелец собственного дома и собственных предприятий, что все это создано его трудами, теперь никого не интересует. Оказывается, что Маттиасу теперь не принадлежит его собственное «Я». Сам он теперь говорит о себе: «Это был один из самых уважаемых людей; теперь общество его выплюнуло, он — только плевок, который растаптывают ногами». Цель в конце концов достигается — душа Маттиаса убита, он и в самом деле теряет разум и в конце концов бежит из дома и в пути умирает, преследуемый собственными детьми. Король Лир XX века...

Многие сцены пьесы имеют очень глубокое символическое значение. Победа детей над душой отца — это одновременно в художественном мире пьесы и

победа нерассуждающей и неодоушевленной силы над душой старой немецкой культуры. Маттиас Клаузен — носитель этой культуры, его дети уже от многих ее традиций свободны, а руководит «операцией» по убийству души Маттиаса его зять Эрих Клямрот, который не привык останавливаться ни перед чем, всегда уверен в своей правоте и несколько раз по ходу действия произносит свою знаменитую фразу: «Стрелку часов вам не повернуть назад». Он — *Главный Наследник*, уверенный в своем праве и на прошлое, и на будущее. Увы, история показала, что он — к тому же и *Главный Наследник* старой Германии. Впереди был 1933 год.

Одновременно Гауптман чувствовал, что, увы, многое в грядущей трагедии Германии неразрывно связано с некоторыми проявлениями погибающей культуры. В самом деле, весьма символичным является то, что к травле Маттиаса (пусть руководит этой травлей весьма малокультурный Эрих Клямрот) привыкают из разных соображений и профессор философии Вольфганг Клаузен (сын Маттиаса), и его жена, наследница аристократического рода Паула Клотильда, урожденная фон Рюбзамен, и дочь Маттиаса Оттилия, ставшая женой Эриха Клямрота, — «Чувствительная, маленькая Оттилия, которая менялась в лице от каждого грубого слова, наша хрупкая фарфоровая куколка, которую нужно было оберегать от малейшего дуновения ветерка, обожает этого неуклюжего молодчика, хотя каждый его шаг и каждое слово должны были бы ежедневно, ежечасно ее оскорблять». Более того — присоединяется к травле Маттиаса и его романтически настроенная дочь Беттина, которая ухаживала за своим отцом все годы, пока он был на грани жизни и смерти, и успела создать за эти годы в своей душе романтически окрашенный образ отца, верного только одному человеку. Но вот реальный Маттиас «вернулся в жизнь» — и перестал «вписываться» в романтический образ. Такой отец не был нужен Беттине — и к травле *такого* отца она подключилась в полной уверенности в том, что творит правое дело. Одним

словом, вовсе не все участники травли руководствовались *только* грубым расчетом; сыграли свою роль, увы, и некоторые черты, заложенные самим Маттиасом Клаузенем.

Увы, история показала, что в критический момент трагическую роль сыграли и некоторые черты немецкой культурной традиции, связанные с историческими условиями развития немецкой культуры. Дело в том, что личная и политическая несвобода издавна сочеталась в Германии с богатейшими традициями университетской культуры. Невозможность самореализации в мире реальном вызвала у многих немецких интеллигентов потребность отрешиться от этого мира, погрузившись в мир собственных грез. Не случайно еще в 1841 году Гейне иронически писал:

Мы не хотим щеголять, как французы,  
Пустым миражем внешних свобод.  
Лишь в области духа свергнул узы  
И стал свободным наш народ.

Не случайно именно немецкая литература, наверное, как никакая другая, проникнута мистическим духом и населена огромным количеством фантастических существ (мистический элемент очень ярко выражен и в немецком фольклоре). Не случайно именно Германия дала миру величайшие образцы идеалистической философии. Эта тенденция в рамках немецкой культуры оказалась очень плодотворной: именно ей мир во многом обязан именами Гете и Шиллера, Гофмана и братьев Гримм, Гегеля и Фихте. И в то же время, увы, охватившая общественное сознание на достаточно широком срезе психология ожидания чуда оказалась достаточно питательной средой для массового *отключения* рассудка, для передоверения миллионами граждан Германии (не всеми, даже не большинством — но, увы, *решающим меньшинством*) своего разума и своей совести «чудодею» со свастикой. Парламентское правительство чудес не обещало, национал-социалисты — обещали.

Нельзя забывать и о чрезвычайно юной государственности единой Германии: по сути, Германия как единое государство сформировалась во 2-ой половине XIX века. Первые годы после возникновения национального государства, увы, очень часто, сопровождаются взлетом националистических настроений. Разумеется, способствовало развитию подобных настроений и поражение Германии в первой мировой войне. Безусловно, подобные настроения не могли не проявиться и в немецкой культуре XIX-XX веков (и в литературе, и в философии, и в политическом движении, и в просвещении). Так получилось, что на протяжении предшествующих нацистскому перевороту десятилетий значительная часть немецкого общества была болезненно чувствительна к малейшим проявлениям «недостаточного» патриотизма — и это сочеталось, увы, с излишней терпимостью к разного рода националистическим крайностям, к имперским идеям, к идеям «реванша любой ценой», расового или национального превосходства. До поры до времени эти тенденции проявлялись в «культурных» формах. Однако сам по себе подобный крен, когда общественное сознание и государственная политика в течение достаточно долгого времени балансируют на уровне «культурного» национализма, несет в себе угрозу перехода пределов, допускаемых имеющимся уровнем развития культуры. Увы, подобный крен в сторону «культурного» национализма тоже стал питательной почвой, на которой национал-социализм мог вырасти в довольно массовое общественное движение, с которым невозможно было не считаться.

30 января 1933 года президент Германской республики Гинденбург провозгласил Гитлера рейхсканцлером. Очередные выборы уже не были свободными — власть к моменту этих выборов уже в значительной степени была в руках национал-социалистов, и на самих выборах национал-социалисты сумели набрать хотя и не большинство но, увы, решающее меньшинство голосов.

Сразу же после прихода национал-социалистов к власти начался «крестовый поход» против всей

потенциально оппозиционной культуры. Уже 10 мая 1933 года на площади Гегеля в Берлине был разожжен первый костер из книг: плакаты называли это «возрождением незаслуженно забытого обычая предков». В роли факельщиков должны были выступать «самые достойные из достойных» студенты-гуманитарии, в том числе филологи. В этот день были сожжены произведения Генриха Манна («Против декадентщины и морального разложения! За дисциплину в государстве и нравственность в семье!»); Э.-М.Ремарка («Против литературной измены солдатам мировой войны!»); З.Фрейда («Против падения нравов! Во имя благородства души человеческой!»), многих других писателей и ученых. Затем книжные костры запылали по всей Германии. Уже в первые дни после переворота было сожжено 20 миллионов томов. Поначалу «духовная отравка» изымалась из библиотек и магазинов, затем дошел черед до частных коллекций: Каждый немец обязан был сдать властям имеющуюся у него «вредную» литературу. «Несдающие» очень рисковали — ведь была назначена награда за информацию о наличии «вредных» книг в квартирах друзей, родственников, соседей. Через какое-то время выявление «вредных» книг было поставлено на «научную» основу — так, неблагонадежные книги были разведены по трем «категориям вредности». Книги, занесенные в черный список №1, подлежали полному уничтожению (в этот список попали книги Э.-М.Ремарка, Г.Манна, Дж. Лондона, А.Барбюса, Б.Брехта, Л.Фейхтвангера, Я.Гашека, С.Цвейга, И.Эренбурга, М.Зощенко и т.д.); во второй список были внесены книги, которые, по характеристике тогдашнего министра просвещения, могли выдаваться «лишь по предъявлении соответствующих удостоверений, подтверждающих серьезную научно-исследовательскую цель читателя». В список №3 были включены «подозрительные» книги, подлежащие дальнейшему изучению. На местах пошли еще дальше. В Баварии, например, «по требованию общест-венности», были запрещены произведения О. де Бальзака. В.Гюго, З.Золя, Дж. — Б.Шоу, Дж. Боккач-

«»—————«»

чо. «Неблагонадежные» книги хранились в специальных шкафах, украшенных табличками «Смертельно для нации» — и даже немногие допущенные имели право прикасаться к этим книгам только в перчатках. Через какое-то время очередь дошла и до изобразительного искусства. Ван Гог и Сезанн были объявлены представителями «дегенеративной живописи», а Рембрандт был запрещен как «художник гетто». (Многие картины спасло от уничтожения лишь то, что предприимчивые новые хозяева часть картин продали за границу, а часть — попросту присвоили). В конце концов враждебным «новой Германии» стало практически все подлинное искусство — и попасть в «белый список» стало позором. Один из известных немецких писателей, Оскар Мария Граф, уехавший за границу и там случайно узнавший, что большинство его произведений признаны лояльными, сделал следующее обращение: «По сообщению «Берлинер Берзенкуррьер», я включен в список писателей «новой Германии», и все мои книги, за исключением моей основной работы «Мы — пленные», рекомендуются к чтению! Выходит, что я призван быть одним из выразителей «нового немецкого духа»! Ума не приложу — чем заслужил я такое бесчестие... Вся моя жизнь, все мое творчество дают мне право требовать, чтобы мои книги были преданы чистому пламени костра, а не попали в окровавленные руки коричневых банд и не проникли в их прогнившие мозги! Жгите плоды немецкой творческой мысли! Она неугасима, как ваш позор!».

Апеллируя к иррациональному в человеке и в народе, прежде всего к «коллективному бессознательному», национал-социалистская идеология всячески третировала рациональное начало, науку (кроме чисто прикладной), стремление к накоплению знаний. Как известно, еще Шигалев из «Бесов» Достоевского считал важнейшим этапом на пути к «земному раю» «понижение уровня образования, наук и талантов». Нечто подобное происходило и в Германии 30-х — 40-х годов, когда основной целью образования стало не накопление знания, но воспитание юношест-



ва в духе соответствующей идеологии ( в этих целях, например, многие студенты направлялись «на перевоспитание» в специальные «трудовые лагеря»). Требования к знаниям резко снизились. Да и как могло быть иначе, если презрение к знанию декларировалось открыто? Вот выдержки из стенограмм «за-стольных» речей Гитлера (правда, это уже 1942 год): «Какая же голова должна быть у ребенка, чтобы освоить историю родного края, историю страны в целом, да еще и историю рейха... Мозг не в состоянии вобрать все это в себя. Одно запоминается, а другое забывается... От любого подробного изложения следует отказаться... Если у кого-то проявляется в какой-то области несомненный талант, зачем требовать от него еще каких-то знаний... Я в основном учил лишь 10% того, что учили другие... И все же я довольно легко разобрался в истории»; «Политики... не имеют права быть пессимистами. Вообще самое лучшее было бы убить всех пессимистов. Ибо их знания всегда в решающий момент только приводят к негативным выводам... Этой зимой, когда все пошло кривь и вкось, у всезнаек само собой возникло столько аналогий из прошлого, что можно сделать один только вывод: во время кризиса всезнайки легко совершают переход от оптимизма к пессимизму, а народ к тому же в этом их постоянно поддерживает. А оптимисту с его мужеством и энергией инстинкт и здравый смысл всегда подскажут выход, даже если человек не обладает обширными познаниями». В последнем заявлении присутствует все необходимое для вывода простого категорического силлогизма:

1. Знающие люди непременно становятся пессимистами.

2. Самое лучшее было бы убить всех пессимистов.

Вывод: самое лучшее было бы убить всех знающих людей.

Лион Фейхтвангер уже в 1933 году заметил эту тенденцию — учитель-нацист Бернд Фогельзанг из его романа «Семья Опперман» сразу же после прихо-

да национал-социалистов к власти «возбудил в министерстве вопрос об издании декрета, разрешающего как в средней, так и в высшей школе крайне облегченные экзамены для лиц, имеющих особые заслуги в деле национального подъема. Отставшие от века советники министерства возражали, говорили, что в итоге такого декрета возможны случаи, когда больных придется доверять врачам, надежным с точки зрения их националистского мировоззрения, но ненадежным с точки зрения врачебных знаний. Однако патриотическое рвение Фогельзанга легко устранило с пути подобного рода мотивы».

Борьба со всякого рода плюрализмом в оценке явлений искусства увенчалась... отменой самого понятия «критика». Ведь сам факт наличия литературной и художественной критики предполагает наличие различных оценок. В конце концов было принято решение, которое в изложении Геббельса выглядело следующим образом: «Мы решили заменить... никому не нужное и разлагающее словоблудие скупыми описательными отчетами о произведениях искусства. Слово «критик» навсегда вычеркивается из словаря. Вводится звание «докладчик по искусству». В докладчики допускаются лица не моложе тридцати лет. Их задача — реферировать произведения искусства. Судить их будет фюрер, докладчик же должен донести приговор этого суда до народа».

Разрушительная работа проделывалась с лихорадочной скоростью — казалось, что на расчищенном фундаменте начнет чуть ли не с такой же скоростью расти «новое искусство». Увы, история показала (и не только на примере Германии), что всякие попытки жестко подчинить искусство той или иной идеологической доктрине всегда были губительны для искусства; что касается нацистской Германии, то образцами «истинно национального» искусства приходилось объявлять всевозможные портреты фюрера (в том числе скульптуру из свиного сала, созданную одним мясником), а также призванные вселять оптимизм портреты счастливых граждан «новой Германии» на фоне индустриальных пейзажей. [В.Р. — здесь пре-

---

подаватель может остановиться на проблеме «официального» искусства в тоталитарном государстве, сослаться в качестве примера на образцы «официального» искусства сталинской эпохи, порассуждать о механизмах воздействия «тоталитарного» искусства на человеческие души].

По счастью, многим деятелям немецкой культуры удалось вырваться из Германии. Кто-то, как, например, Ремарк, находился за границей в сам момент нацистского переворота — и, узнав о перевороте, решил не возвращаться. Кто-то, как Б.Брехт, воспользовался возможностью покинуть Германию в первые месяцы после переворота, когда это еще было возможно (хотя и влекло за собой конфискацию оставленного в Германии имущества). Кому-то, как Курту Тухольскому, пришлось нелегально переправляться через границу. Писатели, выехавшие из Германии, стали духовным центром мирового антифашистского движения.

Во второй половине 1930-х годов Б.Брехт пишет пьесу с несколько декларативным названием «Страх и нищета в Третьей Империи». В этой пьесе нет единого сюжета — пьеса состоит из 24 «микропьес», у каждой из которых — свой сюжет, свои действующие лица — однако в совокупности эти 24 «пьесы внутри пьесы» должны были, по замыслу Брехта, дать зрителю всестороннее изображение немецкой действительности после 1933 года. Пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» — это фотографическая многоракурсная панорама фашистской Германии: каждая из 24 сцен — это фотография в одном из ракурсов. Перед нашими глазами — начало. Начало фашистской диктатуры в одной из культурнейших стран мира. Германия даже еще не успела до конца осознать, что она уже опрокинута в иное измерение. И вот в художественном мире брехтовской пьесы — во всех 24 «микропьесах» — мы видим страшное, мучительное, корежащее души разрушение жизненного уклада конкретных людей — культурных граждан культурной страны. До поры до времени они еще тешат себя иллюзиями, что лично им удастся сохра-

нить верность своим жизненным принципам, убеждениям, вкусам, привычкам в конце концов, что им удастся остаться самими собой. И каждый из них «фиксируется» в брехтовской пьесе в тот момент, когда новая действительность, «ненавязчиво» подкравшись, внезапно ставит каждого из этих людей перед фактом: прошлого — нет, оно — где-то в другом измерении, и надо делать выбор: либо путь мученика — либо отречение от самого себя, затаптывание самого себя, уничтожение самого себя, превращение самого себя в абсолютно другую личность.

Вот сцена «Физиики». Один ракурс. Наука. Сцену предваряет авторское замечание:

Тевтонские бороды всклоченные  
Приклеив, идут озабоченные  
Ученые нашей страны.  
Нелепую физику новую  
С бесспорной арийской основой  
Они придумать должны.

Далее пред зрителем предстает лаборатория, в которой двое ученых обсуждают научную проблему. А проблема, как назло, такая, что при ее обсуждении невозможно обойти выводы, сделанные «расово неполноценным» Эйнштейном. Бедняги изворачиваются друг перед другом: без выводов Эйнштейна им никак не обойтись, но они всячески пытаются говорить о теории Эйнштейна, не упоминая имени ее создателя: вдруг их разговор подслушивается. Наконец, один из физиков вдруг теряет бдительность и машинально произносит «крамольное» имя. Второй физик в ужасе оглядывается и громко (чтобы было слышно в соседних помещениях) возвещает, что все, в связи с чем вдруг всплыло имя Эйнштейна, — это «еврейские штучки», не имеющие к физике никакого отношения. Теперь можно вновь вернуться к науке.

Вот другой ракурс — сцена «Правосудие». 1934 год. Совещательная комната в суде города Аугсбурга. В комнате — Судья, судья старой формации, привыкший судить *по закону*. Судье предстоит рассмотре-

ние дела по обвинению трех штурмовиков в налете на еврейский магазин, в ходе которого был ранен хозяин магазина, Арндт. Судья, видимо, авторитетен в городе — не случайно служанка, принеся завтрак, «успокаивает» судью неловкими комплиментами: «Ну сегодня им покажут, правда? Вот и в мясной все говорят: хорошо, что еще есть закон! Подумать только! Ни с того ни с сего напасть на коммерсанта! Половина штурмовиков — бывшие уголовники, это весь квартал знает... Среди бела дня разбойничают, весь квартал в страхе держат, а скажешь что — подкараулят и избьют до полусмерти... Я им сказала в мясной: будьте покойны, господин судья их научит уму-разуму, правда ведь? Все хорошие люди за вас будут стоять, в этом не сомневайтесь». Только тошно теперь судье все это выслушивать. Теперь он сам — марионетка в чужих руках, теперь им руководит физиологический страх. И вот судья между нескольких огней (с одной стороны, он должен соблюсти хотя бы видимость законности, чтобы не ссориться с министерством юстиции. Но еще больше он боится поссориться с отрядом штурмовиков. Министерство юстиции теперь менее опасно: тем более что прокурор подкинул судье в качестве спасительной соломинки «прекрасное изречение нашего министра юстиции...: законно лишь то, что Германии впрок»). (Интересно, что стенограмма одного из выступлений Гитлера содержит слова с совершенно аналогичным смыслом: «...Право — это не отстаивание интересов личности от посягательств государства, но в первую очередь забота о том, чтобы Германия не погибла»). Разгневать местный отряд штурмовиков опаснее. Возможен вариант простого «свертывания» дела. Но и это может не понравиться штурмовикам: «Ну конечно, принимая во внимание все обстоятельства, Арндт, вероятно, не станет подавать жалобу... Но только штурмовикам едва ли понравится, что еврея оправдали». Ведь не случайно следователь предупреждает: «тогда начнут говорить, что штурмовики в порыве национального энтузиазма воруют ювелирные изделия. Вы можете себе легко представить, как

отнесутся штурмовики к вашему приговору. Этого у нас вообще никто не поймет. Как может в Третьей империи еврей оказаться правым, а штурмовики неправыми?». Следовательно, требуется показать, что сам хозяин магазина спровоцировал драку, и отправить за решетку его самого — причем сделать это, сохраняя видимость законности. Да и к тому же нельзя забывать и еще об одном факте — оказывается, в осуждении Арндта не заинтересован некто фон Миль, имеющий большие связи в министерстве юстиции... Но не осудить владельца магазина — значит поспорить с штурмовиками. «Правосудие в наше время не такое простое дело» — горестно замечает судья. О том, чтобы судить *по закону*, он уже даже и не думает. В финале служитель правосудия иступленно кричит: «...Да, я готов разобрать это дело самым тщательным, самым добросовестным образом, но мне должны сказать, какое решение диктуется *высшими интересами*... Что ты на меня так смотришь, точно я подсудимый! Ведь я же, кажется, на все готов!» В конце концов судья, точно подсудимый, в полной прострации, вводится служителем в зал заседаний. Он уже забыл, какая дверь ведет в судебный зал, служитель его направляет («Не сюда, не сюда, вот в эту дверь»), служитель же напоминает об отсутствии папки с обвинительным заключением и сует нужную папку вконец растерявшемуся судье под мышку. Через несколько минут этот судья будет вершить правосудие...

Итак, эта сцена демонстрирует процесс окончательного расчеловечения ранее уважаемого и, может быть, порядочного по общим меркам человека. Расчеловечения, порожденного бесчеловечными обстоятельствами, губительными для права вообще. Некоторое время спустя Гитлер, согласно одной из стенограмм, откровенно заявит, что «для него любой юрист или от природы неполноценен, или со временем станет таковым» и что «он сделает все, чтобы подвергнуть всевозможному презрению изучение права, то есть изучение всех этих правовых воззрений», ибо «изучение права таким вот образом не позволяет

❧ ————— ❧

подготовить жизнестойких людей, пригодных для того, чтобы гарантировать поддержание в государстве естественного правопорядка». Естественно, что там, где глава государства говорит о некоем мифическом «естественном правопорядке», закону в его современном понимании делать нечего.

Сцена «Жена-еврейка» в большей степени построена на полутонах. Время действия — 1935 год, место действия — Франкфурт. Интеллигентная семья: муж — врач. Есть у семьи только один «недостаток» — неарийское происхождение жены. Пока жизнь семьи внешне не изменилась: муж пока работает, с его «расово неполноценной» женой пока никто открыто отношений не разрывает, сам муж пока ведет себя порядочно. Но жена, Юдифь Кейт, уже чувствует, что все, что происходит вокруг нее, — это лишь подготовка «ненавязчивого» вытеснения ее из круга близких людей или просто знакомых. Вокруг культурные люди, никто не хочет делать явную подлость — но каждый хочет, чтобы «компрометирующие» связи оборвались *сами по себе*, без взаимных оскорблений и без громких заявлений о разрыве, с сохранением шанса на восстановление «в лучшие времена». Она чувствует, что всем бы втайне хотелось, чтобы она *сама* поняла ситуацию и незаметно, под благовидным предлогом, куда-нибудь «исчезла». Она чувствует, что вокруг семьи образуется вакуум; прежние знакомые под разными благовидными предлогами (ребенок простудился, родственники приехали) все реже заходят; с мужем уже стараются не здороваться на работе; в перспективе — потеря работы (пока что худшего Юдифь даже и не может предположить — до «окончательного решения еврейского вопроса», то есть поголовного уничтожения всех оказавшихся в зоне досягаемости евреев пройдут еще годы). И сама Юдифь смутно чувствует, что и в самом ее муже происходят перемены, пусть внешне малозаметные, что и он уже начинает стесняться собственной жены. И Юдифь, понимая, в какую сторону вертится колесо, и предчувствуя, *какими* станут по отношению к ней ее знакомые и

даже ее муж, принимает решение предотвратить такой исход и выехать за границу. Мысленно она обращается к своему мужу: *«Я тороплюсь, потому что не хочу дожидаться того дня, когда ты скажешь мне: уезжай. Это только вопрос времени. Стойкость — это тоже вопрос времени. Она может выдержать определенный срок, точно так, как перчатки. Хорошие перчатки носятся долго, но не вечно»*. И одна вроде бы незначительная деталь в финале сцены является ярким символом того переворота, который произошел в отношении к Юдифи даже со стороны ее мужа. Нет, внешне продолжается игра в счастливую семью. Юдифь не говорит, что уезжает навсегда, чтобы избавить мужа от своего присутствия. Она говорит, что хочет съездить в Амстердам на несколько недель. Муж клятвенно заверяет, что он сам отношения к Юдифи не изменил, хотя и повторяет многократно, что «проветриться» жене бы не помешало. Идет игра в отъезд на несколько недель. *На дворе — лето.*

**ЖЕНА**

(начинает опять укладываться)

«А теперь подай мне, пожалуйста, шубу.»

**МУЖ**

(подаст ей шубу)

«В конце концов, всего-то на несколько недель».

На полутонах построена и сцена «Шпион» — впрочем, предпослано ей очень откровенное авторское стихотворное замечание:

Идут прелестные детки,  
Что служат в контрразведке,  
Доносит каждый юнец,  
О чем болтают и мама и папа,  
И вот уже мама и папа — в гестапо,  
И маме и папе конец.

И вновь перед глазами — тихая семейная драма. Кельн. 1935 год. Учительская семья. Во внешнем мире это семья, совершенно лояльная к новому режиму.



Вот монолог отца семейства: «Я готов преподавать все, что они хотят. Но что именно они хотят? Если бы я знал! Разве я знаю, какой им требуется Бисмарк? Они бы еще помедленнее выпускали новые учебники!» Но до какого-то момента он уверен в своем праве быть самим собой хотя бы дома: «У себя, в моих четырех стенах, я могу говорить что мне угодно». Но оказывается, что режим проник и в эти стены в лице сына-подростка, Клауса Генриха, члена «Гитлерюгенда». И подлинный ужас овладел семьей, когда во время явно «крамольного» разговора (отец недоволен преследованием священнослужителей, да и к тому же только что вырвал из рук сына газету с конченанавистнической статьей) мальчик куда-то исчезает. Семья в ужасе: родители пытаются вспомнить, в какой момент они видели мальчика в последний раз, мог ли он слышать наиболее «опасные» слова. Родители вспоминают, кто из них что сказал и как можно повернуть эти слова в благоприятное русло (скажем, доказать, что они критиковали не газетную статью, а тех кто с ней не согласен, и что мальчик просто не понял, о чем идет речь). Более того, начинается самоубеждение в «нужных» догмах, чтобы оправдания звучали более искренне — и вот уже жена, только что упрекавшая супруга в излишней трусости, теперь набрасывается на него с упреками: «Мальчик вообще не слышит от тебя ничего положительного. Это, безусловно, плохо действует на юную душу и только разлагает ее, а фюрер всегда повторяет, что молодежь Германии — это ее будущее.» Начинается лихорадочная подготовка к аресту, муж надевает свой Железный крест, заработанный, видимо, во время первой мировой войны, затем начинается обсуждение того, где должен висеть портрет Гитлера в момент прихода гестаповцев.

#### ЖЕНА

(кивает)

А не повесить ли портрет Гитлера над твоим письменным столом? Так будет лучше.

---

МУЖ

Да, ты права.

*Она снимает портрет.*

Но если мальчик скажет, что мы нарочно перевесили портрет, это будет указывать, что мы чувствуем за собой вину.

*Жена вешает портрет на старое место.*

Психоз страха доходит до того, что отец проклинает сына: «Иуду ты родила мне! Сидит за столом, прихлебывает суп, которым мы его кормим, и караулит каждое слово, которое произносят родители»... А в это время Клаус Генрих возвращается домой — оказывается, он ходил за конфетами. Заканчивается сцена «говорящим» вопросом отца семейства: «Потвоему, он правду говорит?» Финал остается открытым.

Таких сцен в пьесе 24 — 24 ракурса, в которых «сфотографирована» Германия середины 30-х годов.

Огромный вклад в мировое антифашистское движение внес **Лион Фейхтвангер (1884-1958)**. Фейхтвангер — автор целого ряда произведений, обращенных в историческое прошлое разных народов. Его «Иудейская Война» переносит читателя на древний Восток, «Лже-Нерон» — в древний Рим, «Гойя» — в Испанию конца XVIII — начала XIX веков. Однако, обращаясь к прошлому, Фейхтвангер стремился выявить то общее, что определяет движение человеческой истории во все века. История для Фейхтвангера — это извечная борьба свободы и тоталитаризма, неразумной силы и разума. В качестве эпиграфа к первой части своего романа «Семья Опперман» Фейхтвангер взял слова Гете «Человеческий сброд ничего так не страшится, как разума. Глупости следовало бы ему страшиться, пойми он, что воистину страшно». В одной из публицистических книг он писал: «...Как бы я ни находил жизнь, построенную на одной чистой логике, однообразной и скучной, все же я глубоко убежден в том, что общественная организация, если она хочет развиваться и процветать, должна строиться на основах разума и здравых суждений. Мы с содроганием видели на примере

Центральной Европы, что получается, когда фундаментом государства и законов хотят сделать не разум, а чувства и предрассудки. Мировая история мне всегда представлялась великой длительной борьбой, которую ведет разумное меньшинство с большинством глупцов». К сожалению, этот взгляд на историю сыграл с Фейхтвангером злую шутку. Отправившись в январе 1937 года в путешествие по СССР, Фейхтвангер с самого начала руководствовался мыслью о том, что будет свидетелем «эксперимента, поставившего себе целью построить гигантское государство только на базисе разума», — и на советскую действительность он смотрел исключительно через призму такого подхода, списывая на величие цели даже и настораживающие его факты реальности (конечно, *всей правды* Фейхтвангер знать не мог — ведь ему показали лишь «потемкинские деревни» в их московском варианте и даже, чтобы продемонстрировать наличие свободы слова, во время его пребывания в Москве публиковали в советских газетах критические суждения Фейхтвангера, касающиеся режима). Фейхтвангер, увы, позволил себя обмануть — впрочем, обманутыми оказались и многие другие западные интеллигенты, посетившие СССР в сталинские годы. У очень многих открылись глаза лишь после XX съезда, когда малая часть страшной правды была официально признана. Немногие (как, например, Андре Жид) сумели за блестящим декорумом увидеть проблиски страшной реальности.

Увы, тоталитарный режим способен сконцентрировать огромные силы для создания достаточно привлекательного фасада, который бы надежно скрывал от любопытствующих глаз людские страдания. Но такой фасад сможет выполнять свои функции лишь при одном условии — при условии невозможности заглянуть за этот фасад, при условии полной закрытости, полной изоляции от внешнего мира. Такой фасад был показан Лиону Фейхтвангеру.

Это часть правды. Но есть и другая ее часть, которая объясняет, почему многие западные интеллектуалы левой ориентации (отнюдь не только Фейх-

«»  
твангер) хотели увидеть в советской жизни 30-х годов как можно больше хорошего. Речь идет о том, что в 30-е годы демократический мир оказался зажатым между двумя тоталитарными державами: нацистской Германией и сталинским Советским Союзом. Западная демократия казалась в это время настолько хрупкой, непрочной, что, заглядывая вперед, многие ставили перед собой вопрос выбора «меньшего из двух зол». И позволяли себе сделать выбор. Часть антифашистской интеллигенции, считая наиболее страшной угрозой фашизма, обращали свои надежды в сторону Советского Союза, который — по крайней мере до 1939 года — декларировал антифашистскую направленность своей политики и по крайней мере на уровне деклараций не отрекался от гуманистических ценностей. В самом деле, коммунистическая идеология, в отличие от нацистской, отнюдь не поэтизировала насилие, но лишь допускала его как средство. И многие западные интеллектуалы выбирали коммунизм как «меньшее зло». А, с другой стороны, часть русской эмиграции, оказавшись в ситуации такого же трагического выбора, склонилась в сторону фашизма. Многие из этих людей испытывали отвращение к тому, что творили нацисты, — но, считали нацизм тем «меньшим злом», которое обладает достаточной силой, чтобы свергнуть коммунистический режим. А концлагеря и газовые камеры эти люди предпочитали... не замечать. Или мириться с их существованием как с платой за уничтожение «большого зла».

Такова была европейская реальность 2-й четверти XX века.

В 1933 году, сразу же после фашистского переворота, Лион Фейхтвангер вынужден был покинуть Германию, Его книги были немедленно запрещены. После оккупации Франции он был арестован и попал в концлагерь (нетрудно представить себе, какая судьба ждала там Фейхтвангера — ведь он был по национальности евреем) — по счастливой случайности и благодаря помощи участников движения французского Сопротивления, ему удалось бежать из концла-

---

геря и переправиться в США, где он и провел всю оставшуюся жизнь.

Находясь в эмиграции, Фейхтвангер активно занялся антифашистской публицистикой. В частности, некоторое время он посвятил изучению книги Гитлера «Майн Кампф» с точки зрения соответствия законам немецкой грамматики — и обнаружил там несколько тысяч ошибок.

В апреле — сентябре 1933 года (всего за шесть месяцев!) Л.Фейхтвангер пишет роман «Семья Опперман» (первоначальное название «Семья Оппенгейм»). Роман писался в очень непростых условиях — Фейхтвангер, только что бежавший из Германии, стремился как можно скорее донести до мира ту правду, которую он знал. В связи с этим в художественном отношении отдельные части романа неравноценны — многие страницы последней части романа представляют собой чисто документальное изложение конкретных фактов нацистских зверств, которые Фейхтвангер хотел донести до окружающего Германию мира. В то же время роман как *целое*, по мнению автора данного пособия, — это безусловно крупное явление европейской литературы XX века, прежде всего — европейского реализма.

В художественном мире романа в судьбе одной семьи, как в зеркале, отражается немецкое общество 1932–33 годов на самых разных его срезах. Фейхтвангер — автор романа погружает читателя в атмосферу гинденбурговской Германии *в последние месяцы перед приходом к власти Гитлера и в первые месяцы после*. Мы видим в романе Германию на переломе.

Берлин 1932 года. Внешне жизнь города мало изменилась в сравнении с предыдущими годами. Внешне мало изменилась и жизнь известной в Германии еврейской семьи Опперман — семьи владельцев крупной мебельной фирмы «Опперман и К». По-прежнему уверен в себе и в своем деле Мартин Опперман, который ведет дела фирмы. Конечно, в последние месяцы положение фирмы несколько ухудшилось: «Во все девять магазинов оппермановской фирмы посыпались юдофобские письма; по ночам на витрины

оппермановских магазинов наклеивались антисемитские листки. Старая клиентура уходила. Чтобы удерживать покупателей, приходилось не менее чем на десять процентов снижать цены по сравнению с ценами конкурента-нееврея». Но в деловой жизни возможны разные превратности, фирма пока держится на ногах крепко, а времени на то, чтобы предаваться мрачным предчувствиям, у делового человека Мартина Оппермана нет. *Надо делать дело.*

По-прежнему ходит в гимназию сын Мартина, Бертольд — он по поручению своего учителя доктора Гейнциуса готовит доклад по теме «Гуманизм и двадцатый век».

По-прежнему ходит на работу в городскую клинику ее директор, брат Мартина, профессор Эдгар Опперман, автор знаменитого «оппермановского метода», применяющегося во время операций дыхательных путей. Правда, и у него возникли проблемы — почему-то затягивается оформление на работу ассистента Эдгара, доктора Якоби, явно по причине его «неарийской» внешности. Впрочем, Эдгар считает это временными неурядицами и с легким сердцем обещает Якоби благоприятный исход дела.

По-прежнему ведет рассеянно-сибаритскую жизнь третий брат — Густав Опперман, уделяя при этом какое-то время работе над монографией о Лессинге. Правда, и до него доходят тревожные слухи, но он предпочитает не придавать им значения.

Эти люди живут в своей Германии, где жили поколения их предков. Они нужны Германии, и Германия нужна им.

И в романе описывается процесс постепенного сжатия окружающего Опперманов пространства, пространства, теперь выдавливающего их из Германии — или из жизни.

Усиливается травля Эдгара «коричневыми» газетами — оказывается, Эдгар «не останавливается перед тем, чтобы в целях собственной рекламы проливать потоки христианской крови». Мартину уже приходится в целях сохранения фирмы идти на коммерческие операции, в ходе которых имя «Оп-

перман» ушло бы на задний план, а фирма продолжала бы функционировать под названием «Немецкая мебель».

Болезненнее всего ощущает сжатие пространства вокруг себя гимназист Бертольд Опперман, хотя, по мнению окружающих его взрослых, его проблемы — это пустяки по сравнению с тучами, нависшими над всей фирмой «Опперман и К». Дело в том, что его любимый учитель доктор Гейнциус погиб в автомобильной катастрофе, а новый учитель — нацист по убеждениям Бернд Фогельзанг под благовидным предлогом (чрезмерная «размытость» темы) «зарезал» выбранную Бертольдом тему доклада («Гуманизм и двадцатый век») и предложил сделать вместо этого доклад о немецком национальном герое Германе Херуске, поднявшем восстание против римского владычества. Цель проста — стоит Бертольду во время доклада в привычной для него манере начать анализировать, прав или не прав был Герман Херуск, и привести доводы в пользу того, что он был неправ (а какой анализ возможен без доводов и контрдоводов?), как возникнет повод оборвать Бертольда и обвинить в глумлении над немецким национальным духом. Все так и происходит — и по мере нагнетения «коричневого» психоза в обществе сгущаются тучи над головой Бертольда. Поначалу Фогельзанг просто предлагает Бертольду извиниться и ставит вопрос о необходимости покаяния Бертольда перед мягким и интеллигентным директором гимназии Франсуа, время от времени напоминая директору об этом лаконичной латинской фразой: «Ceterum censeo discipulum Oppermann esse castigandum».

(«А все-таки я считаю, что ученик Опперман должен быть наказан»). В душе Бертольда пока еще живет человеческое достоинство — и он не желает публично отречься от своих слов — тем более, что он понимает — юность жестока к поверженному, и, отрекшись от своих слов, он потеряет уважение одноклассников. Что ж, если его немолодой уже отец, Мартин Опперман, только в феврале 1933 года впервые был вынужден «пренебречь достоинством, на

страже которого стоял 48 лет...», если сам он только и может сказать Бертольду: «Мне понадобилось 48 лет, пока я понял, что собственное достоинство иногда обходится слишком дорого. Тебе 17 лет, Бертольд. Я говорю тебе — это так. Но я не требую, чтобы ты верил мне», — то можно себе представить, какой переворот происходит в это время в душе 17-летнего Бертольда. А атмосфера вокруг Бертольда продолжает сгущаться — ранее известная своими либеральными нравами и гуманистическими тенденциями гимназия королевы Луизы не остается в стороне от веяний времени. И те самые товарищи Бертольда, которые во время злополучного доклада даже не поняли, в чем именно провинился их товарищ и что вызвало столь бурный гнев Фогельзанга, теперь начали дружно сторониться Бертольда, «принципиально не разговаривать» с ним — ведь теперь их жизнь овеяна романтическим ореолом, в центре которого — юношеская нацистская организация «Молодые орлы», в которую Фогельзанг вовлек нескольких «счастливых», ныне объектов всеобщей зависти. В гимнастических героях теперь ходит ничем прежде не примечательный Вернер Риттерштег, зарезавший антинацистски настроенного журналиста и выпущенный до суда на свободу, «так как нет оснований подозревать, что он скроется». Юность жестока к чужакам. И еще более жестока к поверженным и раскаявшимся. Бертольд оказывается в западне. Положение усугубляется публикацией в одной из фашистских газет, в которой Бертольд клеймится как изменник. Теперь Фогельзанг дождался своего звездного часа — теперь ему удалось добиться согласия на постановку театрального представления под названием «Покаяние Бертольда» — это покаяние теперь должно быть проведено в торжественной обстановке, «в актовом зале перед своими преподавателями и учениками гимназии королевы Луизы... Если бы все зависело от доктора Фогельзанга, то это — как бы получше сказать — действо состоялось бы у памятника в Нидервальде». В противном случае перед Бертольдом закроются двери всех учебных заведений Герма-



нии... Доведенный до отчаяния юноша накануне этого действия совершает самоубийство. За сутки до этого был подожжен рейхстаг. Предыстория фашистской диктатуры в Германии закончилась. Началась история.

В художественном мире романа наступление фашистской диктатуры предстает перед читателем как нечто необъяснимое, как плод какого-то массового помутнения, казалось, невозможного в стране с такой богатой культурной традицией, как Германия. Не случайно герои романа до самого последнего момента не считают приход нацистов к власти возможным. Они верят своей Германии. На дворе январь 1933 — а любимым развлечением Густава Оппермана является чтение вслух наиболее «сочных» мест из книги Гитлера «Моя борьба»: «Улыбаясь, вытащил он книгу фюрера «Моя борьба»... и стал читать своему другу (директору гимназии Франсуа — В.Р.) наиболее «сочные» места. Франсуа затыкал уши: он не желал слушать искаженный, исковерканный немецкий язык этой книги. Густав уговаривал его потерпеть. Несомненно, раздражение против формы мешало ему оценить комизм содержания. Несмотря на протесты Франсуа, он прочитал ему несколько мест... Директор Франсуа, как ни противно ему было, не мог удержаться от смеха над этим нагромождением бессмыслицы. Смеялся и Густав. Он читал все новые и новые отрывки. Оба хохотали оглушительно».

Гитлер уже провозглашен рейхсканцлером — но герои романа продолжают считать происходящие события какой-то далекой от них политической игрой. Вот как истолковывает это Густав Опперман: «Что произошло? Популярного олуха облекли высоким званием и тут же парализовали его влияние, окружив солидными людьми. Неужели вы в самом деле думаете, что Германии пришел конец от того, что на улицах озорничают несколько тысяч вооруженных сопляков?.. Неужели вы думаете, что шестьдесят пять миллионов немцев перестали быть культурным народом от того, что они не зажимают рта несколько дуракам и негодяям... Не понимаю, как

могут взрослые люди всерьез испугаться этой дурацкой кукольной комедии». Густав убежден в том, что «народ, создавший такую технику, такую промышленность, не впадет внезапно в состояние варварства. Ведь только недавно кто-то высчитал, что в странах с господствующим немецким языком только Гете разошелся более чем в ста миллионах экземпляров. Нет, такой народ быстро раскусит крикливую демагогию варваров». Любимая присказка Густава, которую он теперь постоянно повторяет, успокаивая себя, звучит так: *«В наших широтах ртуть ниже двадцати девяти градусов никогда не опускается»*.

Врач Эдгар Опперман уже после прихода Гитлера к власти решил, наконец, возбудить дело против травивших его «коричневых» газет — узнав же о том, что теперь это бесполезно, Эдгар лишь удивленно вопрошает: «Что же может помешать ему начать дело? Разве они живут не в правовом государстве?» Поверить в то, что его Германия может перестать даже на какое-то время быть правовым государством, Эдгар не в состоянии.

Чуть менее оптимистически, чем Густав и Эдгар, смотрит на действительность Мартин Опперман, но каждый из них до какого-то момента отгоняет от себя страшную правду — и все же в жизни каждого из них наступает момент страшного прозрения. Для врача Эдгара Оппермана этот момент наступил, когда он узнал о бунте своих собственных больных: «Перемены в фирме «Опперман», нападки в печати на Густава, низкие газетные выпады против него самого мало трогали Эдгара. А вот этот дурацкий бунт сразу его подкосил. Его поразило, что даже те пациенты, которые на себе испытали благотворное влияние его лечения, поддались все-таки влиянию глупых подстрекательских статей». «Как могут мои пациенты чувствовать ко мне доверие, если можно безнаказанно распространять обо мне такие небылицы?» — такой риторический вопрос задает Эдгар своему знакомому адвокату Мюльгейму — и слышит от него горькую правду, заставившую, наконец, понять, в каком мире он теперь живет: «А кто вас заставляет

лечить ваших пациентов? — язвительно огрызнулся Мюльгейм. — Кто вам сказал, что это нужно нынешнему режиму?»

Для наиболее оптимистически настроенного Густава Оппермана такой момент прозрения наступает в ту минуту, когда выясняется, что его близкий друг — тот самый директор гимназии Франсуа, который еще недавно зажимал уши, не желая даже слышать о «Моей борьбе», теперь боится покупать оппермановские стулья — и просит Густава, чтобы стулья были доставлены на его квартиру тайно: «Так, значит, друзья его стыдятся вещей, приобретенных в магазинах его фирмы? Густав потемнел. Он слышал взволнованное биение своего сердца. Вера и оптимизм улетучивались из его сознания, как воздух из дырявой резиновой камеры». Час прозрения настал для каждого.

Роман «Семья Опперман» писался в тяжелые для Фейхтвангера месяцы — когда он сам был фактически изгнан из Германии, когда его книги сжигались, когда было уничтожено оставшееся в Германии имущество писателя (а он был довольно состоятельным человеком). Тем не менее Фейхтвангер даже в эти месяцы не потерял уважения к Германии, к ее народу, к ее культуре. Не случайно герои романа «Семья Опперман» воспринимают свое расставание с Германией как трагедию всей жизни: они так приросли к Германии, что бескровный разрыв уже невозможен. Трагедия Бертольда как раз и состояла в том, что, насильственно выдавливаемый из Германии, объявленный изгоем, он одновременно не мыслил себя и вне Германии. И именно в голову юного Бертольда Фейхтвангер вкладывает и явно близкие ему самому рассуждения о двух ликах Германии: «Бертольд оглядывал длинные ряды книг, поднимающиеся до самого потолка. Все это было Германией. И люди, которые эти книги читали, тоже были Германией. Рабочие, которые в свободное время сидели в своих рабочих университетах..., были Германией; и оркестр филармонии был Германией... Но, к сожалению, «Со-кровищница национал-социалистских песен» тоже

была Германией, и весь сброд в коричневых рубашках — тоже». Германия в художественном мире Фейхтвангеровского романа — это и механик Пахнике, который дал в суде частные показания, невыгодные для штурмового отряда, — и был за это избит до полусмерти. Германия — это и немецкий аристократ Бильфингер, потомственный юрист, племянник президента сената; однажды столкнувшись с фактом массового беззакония и не сумев добиться наказания виновных штурмовиков, он понял, что быть юристом в такой Германии — безнравственно: «Он, Бильфингер, насквозь немец, член «Стального шлема», но он вместе с тем и насквозь юрист. Нечего удивительного в том, что среди 65000000 населения есть убийцы, есть выродки, но как немцу ему стыдно, что отрицание права и нравственности, свойственное первобытному человеку, провозглашено мудростью нации и возведено в идеал и норму... Он происходит из старинной семьи юристов и считает, что жизнь без правовых норм теряет свою ценность. Ему нечего делать с правом, которое новые власти ввели вместо римского и которое основано на принципе — человек не равен человеку, «чистокровный немец» господин по рождению, он самой природой поставлен выше других и подлежит суду по иным правовым нормам, нежели «нечистокровный немец». Он, Бильфингер, при всем желании не может признать законом декреты фашистских «законодателей», ибо одну часть этих законодателей следовало бы, согласно правовым нормам, существующих решительно у всех белых народов, бросить в тюрьму как преступников, а другую, по заключению авторитетнейших врачей, запереть в дома для умалишенных... Жить в этой стране она больше не может. Он пренебрег всеми своими перспективами в Германии и покинул ее». И не случайно именно Бильфингер с юридической четкостью определил состав главного преступления новых правителей: «Они уничтожили меру вещей, созданную цивилизацией». [В.Р. — Удивительна точность этой формулировки, вложенной Фейхтвангером в уста Бильфингера. В самом деле, ведь нацисты

XX века были отнюдь не первыми в истории, кто законодательно закрепил деление народов на «полноценные» и «неполноценные», кто ввел в повседневную практику массовое уничтожение людей по одному лишь признаку принадлежности к тем или иным сообществам. Еще несколько столетий назад это рассматривалось как норма существования. Такой была *общепринятая мера вещей*. Побежденные города отдавались на разграбление победителям, еретики уничтожались, во взаимоотношениях между народами господствовало прежде всего право сильного, практически не опосредованное какими-либо условиями. Но в последние столетия сформировалась качественно иная мера вещей, включающая в себя и идею самоценности отдельной человеческой личности, и идею равноценности всех живущих на земле народов, и идею недопустимости коллективной ответственности по принципу принадлежности к тому или иному народу или тому или иному социальному слою. Эта новая мера вещей формировалась медленно и мучительно, с остановками и отступлениями назад — и к XX веку уже в основном успела (по крайней мере в Европе и США) стать более или менее общепринятой. И весь кошмар фашизма состоит в том, что он обрушился именно на эту уже сложившуюся и тем не менее очень хрупкую культурную структуру — и отбросил цивилизацию на много столетий назад].

Германия — это и директор гимназии Франсуа, который идет на компромисс за компромиссом, но который в конце концов решил для себя: «Судьба его решена. Все ниже будет он опускаться, нищать, ему уготован удел пролетария; его детей ждет тяжелая, неприглядная жизнь, его самого — тяжелая, неприглядная старость... Он уже немало уступок сделал, последний раз даже в трагической истории с Опперманом. На дальнейшие уступки он не пойдет. Пока он находится по эту сторону черты, и от него зависит, как совершить переход за нее: спотыкаясь или с поднятой головой. Очутившись за чертой, он, вероятно, и внутренне опустится. Так хоть черту-то перей-

«и» — ти с поднятой головой» — и решительно заявляет переходящему в министерство учителю-нацисту Фогельзангу, что от своего мнения о пагубности изучения книги Гитлера «Моя борьба» отречься не собирается и что «изучение этой книги портит юношеству слог». Он не говорит ничего о содержании этой книги. Он сразу решил для себя: он не может быть ответственным за все, что творится вокруг него, но, если он желает уважать сам себя, для него должно остаться нечто святое, на страже которого он должен стоять до конца. И для него — филолога — такой святыней стало Слово (точно так же, как для юриста Бильфингера — Право).

Германия — это и миллионы Неизвестных немцев, не приемлющих нового режима, с мыслью о которых умирает Бертольд.

И в то же время Фейхтвангер пытается понять, каким образом Германия допустила у себя «уничтожение меры вещей, созданной цивилизацией», каковы психологические механизмы сговора миллионов нормальных граждан цивилизованной страны с фашистской идеологией: ведь Фейхтвангер отдавал себе отчет в том, что фашистскую идеологию еще до прихода к власти Гитлера приняло если не большинство, то *решающее меньшинство* немцев. А это — тоже миллионы. И вот в художественный мир романа входит штурмовик Царнке, малоимущий трудящийся человек, искренне убежденный, что при новом режиме, наконец — то, восторжествует «социальная справедливость», и имущество буржуа еврейской национальности наконец — то перекоцует к таким, как он. Обнаружив же, что и после прихода нацистов к власти желанная справедливость не восторжествовала, и что он — опять в самом низу, он *усомнился* — и вскоре был арестован вместе со всем своим утратившим «надежность» штурмовым отрядом. Мавр сделал свое дело. Входят в художественный мир романа и 17-летние гимназисты, в сущности не имеющие представления об идеологии национал — социализма, но воодушевленные жестокой романтикой юношеской организации «Молодые орлы» и косвенно

участвующие в вытеснении Бертольда Оппермана из жизни. Мы видим людей, движимых просто стадным чувством, ориентирующихся только на то, как их взгляды и их поведение выглядят в глазах авторитетного окружения. Таковы, например, родители Вернера Риттерштега, убившего журналиста Карпера; в романе с едкой иронией описывается нравственная эволюция законопослушных супругов Риттерштегов на протяжении двух суток: «Отец Риттерштега, состоятельный коммерсант, занимавший четыре почетных поста, под горячую руку вlepил сыну затрещину. Фрау Риттерштег выла: какой позор навлек сын на всю семью. Но очень скоро оказалось, что Долговязый вовсе не негодяй, а герой. Фашистские газеты напечатали его портрет. Они писали, что хотя поступок молодого человека нельзя безоговорочно оправдать, однако вполне понятно, что дерзкие выпады редактора Карпера могли спровоцировать немецкую молодежь на активные выступления. Знакомые Риттерштега — отца звонили, поздравляли. Ему преподнесли еще два почетных звания. Через двадцать четыре часа родители Риттерштега забыли, как они реагировали на поступок сына в первые минуты: он стал героем и в их глазах. Через сорок восемь часов Риттерштег-отец мог бы с чистой совестью поклясться, что от своего героического сына он всегда ждал какого-нибудь высокопатриотического подвига. Несмотря на тугие времена, он расщедрился и обещал сыну подвесной мотор к лодке.

Очень колоритен в художественном мире романа образ поэта — и *талантлив*ого поэта — Гутветтера, друга Густава, мягкого и доброго человека, который принял нацизм, руководствуясь своими романтическими представлениями о человеке как о «великом животном», которого сковывают лишь цепи разума. Фейхтвангер — убежденный рационалист — считал, что именно апелляция к иррациональному, подсознательному, инстинктивному делала нацизм притягательным для тех, кого тяготила необходимость корректировать себя разумом, кто испытывал подсознательную потребность отдаться на волю своего наци-

онального чувства или романтических грез о грядущем народном счастье, а то и просто инстинктивного желания на законном основании удовлетворить свои звериные инстинкты. Поэт Гутветтер, конечно, считает, что эпоха «отключения» разума откроет в человеке в основном лишь лучшие черты и что «выхлопы» массовой жестокости — это лишь неизбежные «временные» издержки на пути к грядущему совершенству: «Господство трезвого рассудка рушится. Отваливается грубая облицовка логики. Брезжит новая эпоха, когда великое животное, человек, с его сверхдносторонним развитием снова найдет путь к самому себе. Разве мы не счастливы быть свидетелями этого?» Что ж — «поэт мыслил масштабами тысячелетий», и реальные страдания реальных людей на фоне этой вечности казались ему чем-то ничтожным. Узнав, что после поджога рейхстага его друг, «вытащивший «его из неизвестности, Густав Опперман, решил все же бежать из Германии, поэт Фридрих — Вильгельм Гутветтер удивленно вопрошает: «В рейхстаге был пожар? Ну и что же? Ведь это больше касается пожарной команды, чем нашего друга Густава... Должен сознаться, что я не понимаю нашего друга Густава... Нация готовится родить нового человека. Нам дано огромное преимущество: присутствовать при родах гигантского эмбриона, услышать первый лепет этого великолепного чудовища. А наш друг Густав бежит, бежит потому, что случайная отрыжка рожавшей нации может оскорбить его. Нет, тут я перестаю понимать нашего друга Густава. Я уже не молод, жизнь моя клонится к закату. И все-таки, несмотря на надвигающуюся ночь моей жизни, я поспешил бы сюда издалека, только бы увидеть, как нация одевается в бронзу. Я никому не позволил бы лишить меня этого зрелища». Что ж — у национал-социализма были окровавленные руки, но была у него и *романтическая душа*, руководившая этими руками. Душа эта была выращена, увы, и такими «мыслящими масштабами тысячелетий» людьми поэтического склада, как Фридрих-Вильгельм Гутветтер. Увы, история показала, что ни одна идео-



логия не может овладеть достаточно широкими массами, если у нее нет романтического обрамления.

Не случайно при новом режиме для Гутветтера вдруг наступила полоса преуспевания — он, в частности, прославился трактатом о «Новом человеке», в связи с чем Густав Опперман иронически пишет: «Гутветтер описал уже в величественных словах образ «Нового человека», не будет ли он так любезен и не опишет ли теперь мучения ни в чем не повинного прежнего человека, которому приходится расплачиваться за появление этого «Нового человека». (Впрочем, Гутветтер к этому времени, окончательно уверовав в свое предназначение служить Вечности, страдает уже абсолютной глухотой к страдающему «прежнему человеку»: «Чего хочет наш друг?.. Откуда у него этот раздраженный тон? Как может он требовать, чтобы языком, подобающим лишь описанию космических явлений, я говорил о горестях маленьких людей? Неужели он серьезно хочет, чтобы я, призванный служить мембраной дионисийских переживаний, отказывался от своей миссии, потому что с нашим другом Густавом стряслись какие-то неприятности?»). Перерождение завершилось.

Немецкая действительность трагична — и тем не менее Фейхтвангер заставляет своих потерявших все героев не утратить одного — способности действовать, начиная с нуля. Не случайно к последней части романа эпиграфом взяты слова из Талмуда: *«Нам положено трудиться, но нам не дано завершать труды наши»*. Фейхтвангеровские герои лишены своей Германии, лишены плодов своего многолетнего труда, потеряли имущество, Мартин Опперман потерял сына. Теперь они пытаются понять, на что еще способны, чтобы, раз впереди есть сколько-то лет жизни, смоделировать цель, которой будут подчинены эти годы: жизни без цели они просто не представляют. Эдгар, изгнанный из созданной его трудами лаборатории, теперь попытается создать такую же лабораторию в Париже. Мир, в котором жил Мартин, полностью разрушен. Нет больше фирмы, судьба которой была и его судьбой. Нет больше

сына, которому Мартин мечтал передать фирму. А судьбой отмерено еще сколько-то лет жизни. И Мартин решает «по мере своих скромных сил содействовать пересадке на другую почву того, что есть хорошего в Германии» — и создать в Лондоне магазин, который бы специализировался исключительно по продаже вещей, сделанных по моделям одного заинтересовавшего Мартина архитектора: «К большим прибылям Мартин не стремится. Да и для кого они нужны ему? Но ту или иную задачу в жизни человек иметь должен». Как не вспомнить в этой связи «вечный» сюжет, восходящий еще к античному Сизифу, проходящий через произведения Кипплинга, Хемингуэя, Альбера Камю, творчество которого будет рассматриваться позже? В основе этого сюжета — вернее, даже сюжетообразующего начала — мотив *самоценности сопротивления судьбе*. В глазах Фейхтвангера, человек не сломлен судьбой до тех пор, пока он не плывет по навязанному ему течению — но хоть в какой-то мере корректирует свое движение собственной целью — и усилиями по ее достижению. Пусть *завершить* труды не удастся — это уже *полномочия судьбы*. Но в силах человека — осознанно и целенаправленно трудиться во имя достижения этой цели и тем самым оправдать свое существование как неповторимой личности.

Наконец, Густав принимает решение попытаться изменить саму Германию изнутри — и нелегально, под чужим паспортом переправляется в Германию, чтобы вести там антинацистскую пропаганду. Деятельность Густава оказалась безуспешной — он почти сразу же был арестован, попал в концлагерь. Последние полтора месяца жизни (после освобождения из концлагеря) он посвятил описанию того, что увидел в Германии. «Нам положено трудиться, но нам не дано завершать труды наши».

Говоря о немецкой литературе 40-х годов, невозможно не назвать имя **Вольфганга Борхерта (1921—1947)**. Его судьба была значительно более трагичной, нежели судьба тех писателей, о которых говорилось выше. Ремарк, Фейхтвангер, Брехт в конце концов в

годы правления нацистов жили за пределами Германии. Гергарт Гауптман к моменту прихода Гитлера к власти был уже очень пожилым человеком, завершающим свою творческую жизнь. Он остался в Германии, новое правительство которой вполне устраивало присутствие в Германии знаменитого в мире писателя и его молчание. Его оставили в покое, из него не пытались лепить «нового человека Новой Германии». А из Борхерта — пытались. Из 26 лет его жизни 12 пришлось на годы гитлеровского режима. Его муштровала нацистская школа, его муштровала нацистская армия, его муштровала тюрьма. Убить его удалось, вымуштровать — нет.

Родился Борхерт в 1921 году в Гамбурге, в интеллигентной семье (отец — школьный учитель; мать — профессиональный литератор). Конечно, кое-что ему дало домашнее воспитание — и все же Борхерт принадлежал к тому поколению, которое было отрезано от основной части мировой культуры. Борхерт, естественно, не мог противопоставить нацистской идеологии того огромного культурного багажа, который мог противопоставить, скажем, Фейхтвангер. Да, семья Борхерта с самого начала числилась среди «неблагонадежных» — но много ли могли родители передать своему сыну в обстановке, когда высказывание даже в кругу семьи тех или иных «крамольных» мыслей было смертельно опасным? И все же Борхерт с ранней юности — едва ли осознанно, скорее инстинктивно — воспринимал царящие в Германии порядки как нечто, глубоко ему отвратительное, безобразное, грозящее гибелью его внутреннему миру; с ранней юности Борхерт пытался найти своего рода «нишу», в которой он мог бы укрыться от страшной действительности. На какое-то время он такую нишу находит — в театре города Люнебурга, на сцене которого Борхерт играл на протяжении трех месяцев (это время Борхерт называл впоследствии «счастливейшим временем» своей жизни). А потом режим все же настиг Борхерта. Призыв в нацистскую армию — и 4 года обесчеловечения; казарма, фронт, ранение, госпиталь, обвинение в членовредительст-

---

ве, арест и угроза смертной казни, 100 дней в одиночке в ожидании расстрела, оправдание судом, новое возбуждение уголовного дела по обвинению в «крамольных высказываниях» в письмах (в которых Борхерт действительно писал, например, об «эсэсовских свиньях»), военный суд, приговор — 4 месяца тюрьмы и дальнейшее искупление вины на фронте, вновь — фронт в России, обморожение, сыпной тиф, обострение уже заработанной на фронте желтухи; странствия по госпиталям, признание негодным к строевой службе, приказ о зачислении во фронтовой театр — и опять донос, привлечение к суду за «крамольные анекдоты», новый суд, приговор — 9 месяцев тюрьмы с последующим направлением на фронт, в апреле 1945 года — плен, побег и возвращение 10 мая 1945 года домой. Домой вернулся полутруп, мучительная агония которого продолжалась еще два с половиной года. Борхерт не сразу это осознает — по свидетельству И.Фрадкина, «Вернувшись в Гамбург, Борхерт снова пытается связать нить своей жизни в том месте, где она была оборвана призывом в вермахт. Все его мысли обращены к театру: он выступает в кабаре, организует вместе со своими друзьями небольшой театр «Комедия», начинает ассистировать режиссеру в постановке «Натана Мудрого» Лессинга. Он полон надежд и планов. Однако в конце 1945 года болезнь уже окончательно приковывает Борхерта к постели. С мечтой о театре пришлось расстаться. Но у него еще остаются перо и бумага.

В течение неполных двух лет Борхерт писал наперегонки с смертью, как одержимый, с фанатической страстью. То состояние, в котором Борхерт творил эти два года, он сам передает в рассказе «Профессора-то ведь тоже ничего не знают»: «Я — омлет. Может быть, на вид я не такой уж аппетитный и поджаристый, но в черном пекле моей болезни я лежу такой же желтый и плоский, как омлет на черной сковородке. Моя печень — тугой футбольный мяч, моя голова — раскаленная печь. А все, что между ними, раздражено и вздуто, как воспаленный аппендикс.

Слово «болезнь» надо бы писать через «а» и еще после «л» добавить «д» — «балдезь». Тогда оно могло бы происходить от «обалдеть», ведь именно так я себя и чувствую: обалдевший, сомлевший, сомлетивший.

Рядом со мной на столе будто молотом стучат — уже несколько часов подряд. За столом сидят 45 килограммов и самозабвенно молотят по 23, стоящим на столе. Двадцать три кило на столе — это моя тяжелая, громоздкая пишущая машинка. Сорок пять за столом — мой маленький худой отец. Отец уже несколько часов подряд отбивает на клавишах сумасшедший ритм, и каждый его удар — удар по взрывателю адской машины, а эта адская машина — моя голова... Мои милые заботливые 45 кило прогоняют сквозь громоздкую машинку то, что моя голова-печка успела состряпать за ночь — вот я и терплю, как праведник...

Отец весит 45 кило, машинка — 23, но он уверяет, что печатать для него — отдых. На самом деле он просто боится, что я поднимусь, пересилив черный жар моей болезни, и сам начну барабанить по клавишам. Он знает, что иначе я не успокоюсь, поэтому он часами напролет играет на пишущей машинке по-пурри из моих ночных видений. 45 кило против 23! Обалдеть можно, вконец обалдеть!»

Как правило, рассказы Борхерта невелики по объему — зачастую это просто зарисовки, ужасающие своей обыденностью: эмоциональный эффект достигается прежде всего внезапностью открытия чего-то страшного. Вот зарисовка-диалог. Разговаривают два человека. С первого взгляда кажется, что речь идет о деньгах. «Два человека беседовали:

- Ну, как дела?
- Неважно.
- Сколько у вас еще осталось?
- В лучшем случае четыре тысячи.
- Сколько вы сможете выделить мне?
- Не более восьмисот.
- Они все пойдут в расход.
- Ладно, тысячу.

— Спасибо.

Два человека расстались. Они говорили о людях. Это были генералы. Была война...».

Вот другая зарисовка.

«Кегельбан. Два человека беседовали.

— В чем дело, студентрат, почему вы в черном костюме? Траур?

— Отнюдь. Отнюдь. Присутствовал на торжестве. Мальчики отправляются на фронт. Произнес маленькую речь. Напомнил о Спарте. Цитировал Клаузевица. Говорил о понятиях: честь, родина. Помянул Лангемарк. Мальчики прочли стихи Гельдерлина. Волнующее торжество. Весьма волнующее. Мальчики спели: «Господь, что сотворил металл». Блестящие глаза. Трогательно. Весьма трогательно.

— Боже мой, студийернат, перестаньте! Это же отвратительно. Учитель, ошеломленный, уставился на окружающих. Рассказывая, он исчертил бумагу маленькими крестами. Сплошь красотами. Он встал и расхохотался. Взял новый шар и пустил его по кегельбану. Раздался глухой грохот. Кегли в дальнем конце упали. *Они походили на маленьких человечков*. На тех человечков, которых учитель только что отправил на фронт и которые упадут в дальнем конце, вдалеке от его глаз.

Вот еще один рассказ-зарисовка: «Ведь ночью крысы спят». Разрушенный бомбежками немецкий город. Пожилой мужчина видит мальчика девяти лет от роду, который что-то сторожит у зияющего провала. Потом вдруг выясняется, что стережет он тело брата, который после бомбежки оказался в заваленном подвале. Стережет от крыс, которые, как им сказал их учитель, питаются мертвыми телами. И, чтобы отправить ребенка к родителям, мужчина придумывает спасительную легенду: «Ну и учитель!.. Даже этого не знает. Ведь ночью крысы спят. Ночью ты можешь спокойно уйти домой. Ночью они всегда спят. Как только стемнеет, так и засыпают».

Борхерт — мастер передачи *мгновенного чувства*. В его произведениях редко можно встретить откровенно идеологическую «нагрузку». Его герои

---

мало размышляют — у них на это нет ни времени, ни сил — но они, засосанные в страшный водоворот, буквально кожей чувствуют окружающий их мир. В мир этих чувств и погружает читателя Борхерт. Вот рассказ «Там и здесь». Здесь Борхерт пытается заставить читателя взглянуть на мир глазами бывшего бухгалтера Эрвина Кноке, только что вышедшего после 7-летнего заключения. «Он еще не освоился». — «Обритый наголо человек стоял и смотрел на деревья. Пристально. Тупо. Временами он словно бы боязливо отходил в сторонку. По этому можно было судить, что он еще не освоился. Еще не привык. Он боялся столкнуться с кем-нибудь из торопливых прохожих или попасться им под ноги. Ведь за это его стукнут связкой ключей по голове или прикажут делать приседания. При каждом приседании шаг назад. Ни за что ни про что. Он уже не помнил, так ему все было ново и непривычно, что штатские гнушаются подобного образа действий. Налетев на кого-нибудь, они скорее говорят «pardon». Извините, пожалуйста... А об этом наголо обритый и пришедший «оттуда» как раз и позабыл. Он ведь еще не освоился». Для него теперь верх храбрости, «отчаянной, немыслимой храбрости», — подойти к дорожным рабочим и попросить у них «немножко, ну совсем чуточку, полустывшей смолы» — в подарок детям, которые из этой смолы смогут лепить разные фигурки. Ведь запах смолы для него теперь — это «дурманный, полный воспоминаний аромат детства! Священный, возвышенный запах смолы!» С роскошным даром — кусочком смолы — он и погибает под колесами пра-чечного фургона — «он ведь еще не освоился».

А вот рассказ «Прусская слава», погружающий читателя в мир переживаний в прошлом полковника вермахта, после войны — ночного сторожа на фабрике: «Длинные ноги поочередно взлетали в воздух. Тощий человек чеканил безупречный парадный шаг по огромному голому прямоугольнику цеха. Ноги выбрасывались вперед вверх. Тощий человек резко выбрасывал их высоко в воздух. Они чеканили образцовый парадный шаг, эти длинные ноги, подчиняясь

команде голого черепа. А из черепа, латунно блестящего под тусклым ночным освещением, пронзительный голос каркал марш о мощи и величии Пруссии, о прусской славе: та-та-та-та-там-там». Но слава эта теперь существует лишь в воспаленном сознании бывшего полковника. А вокруг него — развалины.

Борхерт — это поэт разрушенного мира: не случайно его произведения считаются наиболее яркими образцами «литературы развалин», литературы дисгармонии, литературы диссонанса; другое — он это прекрасно понимает — ни ему, ни другим людям его поколения уже недоступно. Вот рассказ-эссе под названием «Вот — наш манифест»: «Кто напишет нам новый учебник о гармонии? Хорошо темперированные клавиры уже не для нас. Мы — сыны диссонанса.

Кто нарисует нам вопль в лиловых тонах? Спаса в лиловых тонах? Натюрморты уже не для нас. Наша натура — рев.

Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой. На хорошую грамматику терпения нет. Нам нужны поэты, чтоб писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтоб называли дерево деревом, бабу бабой, чтоб говорили «да», говорили «нет»: громко и внятно, дважды и трижды, и без сослагательных форм.

Для многоточий у нас времени нет, гармония нас расслабляет, натюрморты нас гнетут: ибо небеса наши ночью лиловы. А с лиловым цветом не до грамматики — он резок, безмерен и груб. Поверх заводских труб, поверх городских крыш — лиловый шар... Стон голодных ночами лилов, и лилов лепет влюбленных. Лилов весь город над лиловой ночной рекой».

В «литературу развалин» властно вошел мотив ответственности. Этот мотив отразился и в творчестве Борхерта, и в частности в его пьесе «На улице перед дверью». Главный герой, унтер-офицер Бекман в мирной жизни актер, вернулся с фронта — он и духовно, и физически изуродован, ему надо строить свою жизнь с нуля, но он понимает, что у него не только неопределенное будущее, что на его совести



еще тяжелым камнем висит прошлое, которое не сбросить. Он ненавидит себя, свое имя: «Не хочу больше быть Бекманом. Нет у меня больше имени. Жить дальше, когда есть человек, человек с одной ногой, и это из-за меня у него одна нога? У него одна нога, потому что был на свете унтер-офицер Бекман, который сказал однажды: обер-ефрейтор Бауер, с этого поста вы не уйдете, будете стоять насмерть. Мне жить дальше, когда есть этот одноногий, который то и дело говорит: Бекман! Упорно: Бекман! Все время: Бекман! И так, словно говорит «могила». Словно «убийство» говорит или «собака». Мое имя выговаривает как «светопреставление». Глухо, грозно, отчаянно. А ты говоришь, как дальше жить?» Перед глазами Бекмана каждую ночь — скелеты, которыми он командует, которым он велит рассчитывать на первый-второй, но которые вместо этого выкрикивают его фамилию: «Бекман!» — режут они. «Унтер-офицер Бекман!» Без конца «Унтер-офицер Бекман!» И первые в этой толпе — те одиннадцать солдат, которые погибли под началом унтера Бекмана при выполнении задания. Их призраки не дают Бекману спать, и он не в силах выдержать муки; Бекману снится, что он идет к полковнику, своему бывшему командиру, с просьбой — снять с него ответственность, взять за себя. В это время у него рождается в голове идея своего рода «закона сохранения ответственности»: если кто-то погиб — кто-то должен взять на себя ответственность, это — последняя дань погибшему: «Ответственность — это же не только слово, не химическая формула превращения светлого человеческого тела в темную землю. Нельзя же гнать людей на смерть за пустое слово. Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность. Мертвые ответственности не имеют. Бог ответственности не имеет. А живые, они-то спрашивают. Каждую ночь спрашивают, господин полковник... И они шепчут из темноты: «Унтер-офицер Бекман, где мой отец, унтер-офицер Бекман, где мой сын, где мой брат, унтер-офицер Бекман, где мой жених, унтер-офицер Бекман, где? Где? Где?» Так они шепчут до рассвета. И

всего только одиннадцать женщин, господин полковник, ко мне приходят только одиннадцать. А к вам, господин полковник? Тысяча? Две тысячи? Вы хорошо спите, господин полковник? Тогда для вас ведь несущественно, если я вам подбавлю ответственности еще за одиннадцать».

Ответственность. Закончилась вторая мировая война, пал гитлеровский режим — и это понятие властно вошло в немецкую культуру последующих десятилетий. В 30-е годы одной из причин сговора миллионов граждан Германии с нацизмом была, помимо всего прочего, и предложенная нацистскими лидерами лукавая идея: довериться «вождю» — это значит снять с себя личную нравственную ответственность и переложить на него. Снять с себя муку выбора, снять с себя бремя вины за совершенное или еще не совершенное. Разумеется, это означало и отрешение от собственной личности (ибо понятия «личность» и «ответственность» неотделимы друг от друга) — но, увы, заманчивая перспектива освобождения от личной ответственности часто перевешивала. В 1942 году Гитлер в одной из своих речей заявил: «какое счастье для правительств, что люди совершенно не думают. Думать им приходится лишь при отдаче приказа и при его исполнении. В противном случае человеческое общество долго бы не просуществовало». Казалось, что «воспитание» миллионов граждан рейха в духе беспрекословного повиновения и личной безответственности завершилось. Но, к счастью, у большинства граждан «новой Германии» ощущение личной ответственности не было убито — оно было подавлено, «заморожено», загнано в глухие углы сознания или даже подсознания, но оно жило. И когда нацистский режим пошатнулся, а потом — обрушился, «замороженное» чувство личной ответственности стало в человеческих душах «оттаивать» — и болеть, и рваться наружу. *«Куда-то ведь надо пристроить эту ответственность»* — в этом возгласе бурхеровского Бэкмана отразился мучительный вопрос, терзавший миллионы душ. Германия прозревала, прозревала мучительно. Это про-

зрение несло не успокоение — но ужас перед случившимся; это прозрение не несло ответов — но оно принесло кажущиеся неразрешимыми вопросы. И хочется верить, что именно это прозрение дало Германии своего рода иммунитет, который сделает невозможным повторение случившегося в тех или иных формах. Хочется верить и в то, что трагические катаклизмы первой половины XX века дали такой иммунитет и всему остальному задетому этими катаклизмами миру.

Вопрос об ответственности — это вопрос, властно вошедший в роман Э.-М.Ремарка «Время жить и время умирать» и ставший смысловым «центром» романа. Действительность в художественном мире романа — это действительность перед глазами немецкого солдата Эрнста Гребера. В орбиту сюжета вовлечен временной промежуток в жизни Гребера, вбирающий в себя последние дни на фронте перед отъездом в отпуск, отпускные недели, первые дни на фронте после возвращения из отпуска и гибель.

Прежняя жизнь Гребера описывается буквально в нескольких строках. Это — эпоха полной безответственности. И вот в романе описывается процесс пробуждения у Гребера чувства вины: пробуждение это, увы, по времени совпало с началом отступления, когда Гребера (как, впрочем, и некоторых его однополчан) вдруг осенила тревожная догадка: а на что сможет рассчитывать Германия, если военные действия перейдут на ее территорию. «Лето 1940 года во Франции. Прогулка в Париж. Завывание пикирующих бомбардировщиков над растерявшейся страной. Дороги, забитые беженцами и остатками разбежавшейся армии. Середина июня, поля, леса, марш по нетронутой войной местности, потом столица, залитая серебряным сиянием, улицы, кафе, — столица, сдавшаяся без единого выстрела. Думал ли он тогда о чем-нибудь? Испытывал ли тревогу? Нет. Все казалось правильным. На Германию обрушились кровожадные полчища, и она оборонялась, вот и все. То, что противник был плохо подготовлен и едва сопротивлялся, не казалось тогда Греберу противоречием.

А после, в Африке, во время решающих этапов наступления, в пустыне, ночами, полными звезд и грохота танков, — думал ли он тогда? Нет, он не думал даже, когда армия отступала. Это была Африка, неведомые заморские края; посредине лежало Средиземное море, а за ним была Франция, и только потом уж Германия. Чего там было думать, даже если и приходилось отступать? Нельзя же везде одерживать победы!

И вот — Россия. Россия, и поражение, и бегство. И это уже не где-то за морем; *отступление вело прямоком в Германию*. И отступали не отдельные разбитые корпуса, как в Африке, а вся немецкая армия. Тогда он вдруг начал думать. Многие другие тоже. Да и как тут не задуматься!»

Поначалу страшные догадки туманны: один из солдат, Зауэр, вдруг замечает: «Иной раз, как поглядишь, сколько мы тут в России всего поразрушили — просто страшно становится. Как думаешь, что они сделали бы с нами, если бы подошли к нашей границе? Ты об этом когда-нибудь думал?» Впрочем, Зауэр видит предел возможной национальной катастрофы в необходимости срочно заключать мир, как только бои приблизятся к немецкой границе. Но Гребер идет в своих догадках дальше — и задает страшный теперь вопрос: «*Ну а если они не захотят заключать с нами мир?*» Об этом пока никто не думает, а Зауэр в наивном простодушии вопрошает: «То есть как это не захотят? Если мы им предложим мир, они обязаны будут его принять».

Но сверлящая мозг Гребера мысль об ответственности уже не может уйти бесследно. К тому же эта мысль в разных вариантах буквально носится во фронтовом воздухе и обретает четкие очертания в словах солдата Фрезенбурга: «...Чего ради мы здесь бьемся?.. Даже не за приемлемые условия мира... С нами больше не станут разговаривать. Мы свирепствовали, как Аттила и Чингисхан. Мы нарушили все договоры, все человеческие законы»...

Гребер едет в отпуск — и по мере приближения к дому все отчетливее осознает, что его родная

Германия страшно изменилась. Чем ближе он к дому — тем больше разрушенных бомбежками домов (находясь на фронте, Гребер ничего этого не знал). И только увидев руины на месте своего квартала, Гребер вдруг осознает весь ужас обрушившейся на весь мир, на Германию и лично на него трагедии. Он воевал за свой дом, но дома теперь нет, судьба родителей и близких неизвестна (может, их успели вывезти, может — нет; отпуск Гребер решил посвятить почти безнадежным поискам); и, самое страшное, — это теперь Гребер осознает! — его дом уничтожен именно потому, что он посягнул на чужие дома; его родина в руинах, потому что он, сражаясь за ее интересы и по ее велению, был *соучастником* преступлений против народов других стран. Он не считал себя *лично* виновным — ведь он выполнял приказы, которые все равно были бы выполнены и в случае его отказа. Да, ему пришлось несколько раз участвовать и в расстрелах пленных. Но какова мера его *личной вины*? «Раньше, когда его назначили в такую команду, он стрелял в воздух, но теперь этого давно уже не делает. Ведь людям, которых расстреливали, это не помогало. Другие чувствовали то же, что и он, иногда бывало, что чуть ли не умышленно стреляли мимо. Тогда процедура повторялась, и в результате пленные дважды подвергались казни». Но теперь он в ужасе понимает, что вина *на нем*. И, беседуя со своей возлюбленной Элизабет в одном из немногих уцелевших домов посреди разрушенного района, Гребер пытается строить планы на будущее счастье вдвоем в какой-нибудь из слабо задетых войной стран — но с ужасом осознает, что таких стран нет, и виноват в этом в том числе и сам Гребер. Ужас овладевает и душой Элизабет. Завязывается полный внутреннего драматизма диалог:

— Жалко, что я не была... с тобой в Париже, — сказала она.

— Хорошо бы поехать туда вдвоем теперь, и чтобы не было войны.

— А нас бы туда пустили?

— Может быть. Мы же ничего в Париже не разрушили.

— А во Франции?

— Не так много, как в других странах, там все это шло быстрее.

— Может быть, вы разрушили достаточно, чтобы французы еще много лет вас ненавидели.

— Может быть. Когда война долго тянется, многое забывается. Может быть, они нас ненавидят.

— Мне хотелось бы уехать с тобой в такую страну, где ничего не разрушено.

— Не много осталось таких стран, где ничего не разрушено — сказал Гребер. — Вино есть?

— Да, хватит. А где ты был еще?

— В Африке.

— И в Африке? Ты много видел.

— Да. Но не так, как раньше мечтал увидеть...

— А еще где-нибудь ты был? — спросила Элизабет. «Паруса, — подумал Гребер, — Где я видел паруса на реках?»

— В Голландии, — сказал он. — Это было в самом начале. Там много лодок, они скользили по каналам, а каналы были с такими плоскими и низкими берегами, что, казалось, лодки едут по земле. И когда в сумерках лодки скользили по лугам, эти паруса напоминали гигантских белых, голубых и алых бабочек.

— Голландия, — сказала Элизабет. — Может быть, мы могли бы после войны уехать туда? Пить какао и есть белый хлеб и все эти голландские сыры, а вечером смотреть на лодки?..

— А может, нас и туда уже не пустят? — спросила она.

— Вероятно, нет. Мы напали на Голландию и разрушили Роттердам без предупреждения. Я видел развалины. Почти ни одного дома не осталось. Тридцать тысяч убитых. Боюсь, что нас и туда уже не пустят, Элизабет... Она помолчала. Потом вдруг схватила свой стакан и швырнула на пол. Он со звоном разлетелся вдребезги.

— Никуда мы больше не поедem! — воскликнула она. — Незачем и мечтать! Никуда! Мы в плену, нас везде проклинают и никуда не пустят».

И все же — кто виноват, на ком ответственность? Через художественный мир романа проходит много концепций ответственности. Сразу же по возвращении к разрушенному дому Гребер сталкивается с сошедшим с ума участковым комендантом противовоздушной обороны, который истерично кричит о *всеобщей* ответственности — трудно даже понять, идет ли речь об ответственности всех немцев, или только всех тех, кто участвовал в военных действиях, или же о всеобщем Страшном суде, на котором мертвые будут вершить возмездие над живыми, о неизгладимой вине живых перед мертвыми. Услышав хлопки оборванного телефонного провода о клавиши висящего среди развалин рояля, комендант истерично кричит Греберу: «Да что вы понимаете, вы, законченный убийца! Это колокол мертвых, и ветер звонит в него! Небо взывает его голосом о милосердии. Слышите, вы, стреляющий автомат, о милосердии, которого больше нет на земле! Что вы знаете о смерти, вы, разрушитель! Да и откуда вы можете знать? Те, кто сеет смерть, никогда ничего о ней не знают. — Он наклонился вперед. — Мертвые повсюду, — прошептал он. — Они лежат под обломками, их руки раскинуты и лица растоптаны, они лежат там, но они воскреснут и они будут гнаться за вами... — Гребер отступил на улицу... — Гнаться... — бормотал комендант ему вслед. — Они будут обвинять вас и судить каждого в отдельности». Впрочем, и сам этот комендант — это теперь «колокол мертвых», лишь по какой-то случайности оставшийся на земле. Его душа теперь — вместе с душами мертвых.

Чуть позже судьба сталкивает Гребера с человеком, который придерживается совершенно иного мнения об ответственности. Это — эсэсовец Биндинг, человек очень приятный в обычной жизни, не жестокий по своей природе, но в то же время способный с легким сердцем служить в нацистских карательных органах и в свободное время наслаждаться всеми

благами жизни на своей роскошной вилле посреди разрушенного города. На жизнь он смотрит как на развлечение. Он может с легким сердцем «наказать» своего гимназического учителя математики Бурмейстера, из-за которого он в свое время вылетел из седьмого класса: «Что ж, я отплатил ему... Постарался, чтобы ему вкатили полгода концлагеря. Ты бы посмотрел на него, когда он оттуда вышел! Стоял передо мной навтытяжку... Он меня обучал, а я его проучил. Ловко состриг, верно?» Если Биндингу нужна женщина — то к его услугам все «высшее общество»: ведь у большинства кто-то из близких — в концлагере, и Биндинг с легкой душой раздает обещания, которые вовсе не собирается выполнять; рассказывая об одной вчерашней посетительнице из «высшего общества», стоявшей перед ним на коленях и шедшей на все, чтобы вызволить мужа из концлагеря, он иронически, не испытывая никаких угрызений совести, замечает: «Упрятать туда я могу. Но вытащить оттуда не так легко. *Я, конечно, ей не сказал этого*». Он по своей природе не жесток, наслаждения от чужих страданий не получает (кроме случаев, когда речь идет о личной мести) — но отказывать себе в чем-либо он не привык, а, дабы заглушить иногда просыпающийся голос совести, Биндинг сконструировал для себя очень удобную этическую концепцию: «Ответственным можно быть только за то, что совершил самолично. Да и притом, если это не выполнение приказа... «Правильно то, что полезно немецкому народу», — сказал имперский министр юстиции. А ему и книги в руки. Мы лишь исполняем свой долг. Мы не ответственны». Возникает вопрос — а в отношении учителя Бурмейстера Биндинг тоже «выполнял свой долг»? Нет, тут по его собственному признанию, «особый случай». Но, много лет «выполняя свой долг», отправляя в концлагеря сотни и сотни людей, Биндинг привык легко относиться к человеческой судьбе, и поэтому немножко разнобразить «полезную немецкому народу» деятельность, отправив на полгода за решетку своего гимназического учителя (тем более, что «с ним ничего



такого и не сделали»), Биндинг считает нравственно нейтральным: так, простительная школярская шалость. И при этом своим поведением вне службы Биндинг может вызывать у окружающих лишь чувство симпатии. Один из собеседников Гребера горестно иронизирует по поводу таких людей: «Удивительно ... Обычно считают, что убийца всегда и всюду должен быть только убийцей и ничем иным. Но ведь даже если он только время от времени и только частью своего существа является убийцей, то и этого достаточно, чтобы сеять вокруг себя ужасные бедствия. Разве не так? Встречаются коменданты концлагерей, не лишенные чувства юмора, эсэсовцы — охранники, которые относятся к друг другу по-приятельски, добродушно. И бывают подпевалы, которые видят во всем лишь одно добро и не замечают ужасного зла или же объявляют его чем-то временным, суровой необходимостью. *Это люди с весьма эластичной совестью*». Но Греберу чужда успокаивающая философия Биндинга и ему подобных. И, прозревая, он приходит к идее личной ответственности каждого конкретного человека *в зависимости от меры его соучастия*.

Вводится в этическую проблематику романа и мучительную для Гребера вопрос о том, в какой мере возрастает ответственность за действия, совершенные по приказу, если человек осознает преступность этого приказа. В какой мере человек, *ведаящий, что творит*, более виновен, чем тот, кто действительно превратился в ходячий автомат. В какой мере лично Гребер, если он, все осознав, вернется на фронт, будет более виновен, чем правоверный юный садист Штейнбрэннер, не упускающий случая поучаствовать в «экзекуции», или чем солдат, который, узнав, что у жены его случайного знакомого родился ребенок явно от русского пленного, начинает с чувством полной уверенности в своей правоте рассуждать о том, что ребенка нужно сдать на «безболезненную смерть», жену сдать по начальству, дабы оно уже решило, что с ней делать. («Это уж дело начальства. Поставят клеймо, голову обреют наголо, в потом — концлагерь,

тюрьма или виселица»), а также о нерадивости начальства в том случае, если оно не удосужится этого сделать («Значит, и начальство непутевое, расхлябанное. Люди разложились, значит им место в концлагере. Или на виселице»). С таких людей, как этот солдат, взять нечего. Но в какой мере усугубляет вину страшное знание?..

Наконец, судьба сталкивает Гребера с бывшим учителем закона Божьего Польманом, ныне изгнанным из школы за инакомыслие (позже выяснилось, что Польман скрывал в своей каморке евреев — и был в конце концов арестован). Именно Польману, своему гимназическому наставнику, Гребер решается доверить мучающие его теперь вопросы: «Я хочу знать, в какой степени на мне лежит вина за преступления последних десяти лет... И еще мне хотелось бы знать, что я должен делать... Я знаю, что война проиграна и что мы все еще сражаемся только ради того, чтобы правительство, нацисты и те, кто всему виной, еще какое-то время продержались у власти и совершили еще большие преступления... В какой мере я стану соучастником, если я знаю, что не только война проиграна, но мы *должны ее проиграть*, чтобы было покончено с убийством, рабством, концлагерями, эсэсовцами и штурмовиками, массовым уничтожением и бесчеловечными зверствами, — если я это знаю и все-таки через две недели вернусь на фронт и буду опять сражаться за прежнее?.. *С какой минуты то, что принято называть героизмом, становится убийством?* Когда перестаешь верить, что оно оправдано? Или что оно преследует разумную цель? Где тут граница?» Но Польман — наиболее мудрый человек из всех, с кем пришлось встретиться Греберу, дать ответа на этот вопрос не может: «Разве я могу вам ответить на ваш вопрос? Я взял бы на себя слишком большую ответственность. *Я не могу решить этот вопрос за вас*». Польман — преподаватель закона Божьего, посредник между Богом и людьми, но, с его точки зрения, ответа на вопрос Гребера не найти и на той вершине, до которой доросла человеческая мораль, на вершине христианских заповедей: «... Цер-

кви повезло. С одной стороны, она говорит: «Люби своего ближнего» и «Не убий», — а наряду с этим: «Отдавайте кесарево — кесарю, а божие — Богу». *Тут открывается большой простор*. Опасный простор. Выходит, что даже Бог не может дать Греберу ответа на мучающий его вопрос: Гребер остается наедине с этим вопросом. Единственное, чем может Польшман утешить Гребера, — это исполненная трагического оптимизма концепция истории, согласно которой человечество все равно идет вперед к очеловечению бытия, хотя бы и со страшными отступлениями: «...Мир не стоит на месте. И если отчаиваешься в собственной стране, надо верить в него. Затмение солнца возможно, но только не вечная ночь. Во всяком случае, на нашей планете. Не надо так быстро сдаваться и впадать в отчаяние... Вы спрашиваете, достаточно ли осталось людей, чтобы начать все заново? Христианство началось с нескольких рыбаков, с нескольких верующих в катакомбах и с тех, кто уцелел на аренах мира...

Еще не существовало на свете такой тирании, которой рано или поздно не пришел бы конец. Человечество шло вперед не по ровной дороге, а всегда — толчками, рывками, с отступлениями и судорогами. Мы были слишком высокомерны, мы вообразили, что наше кровавое прошлое уже преодолено. А теперь знаем, что стоит только оглянуться и оно нас тут же настигает». (Здесь преподаватель может порассуждать о превратностях истории, о возможностях временного отката какой-то страны или даже человечества к «кровавому прошлому» и одновременно о том, что накопленный человечеством культурный опыт не может исчезнуть бесследно — В.Р.)

Это — единственное, что может сказать Польшман в утешение: *будущее* за разумом и совестью. Но Гребер живет *в настоящем*, он, может, и не доживет до этого будущего. И к тому же не успел ли он уже перечеркнуть для себя все пути к этому будущему, стать преступником, вина которого неизгладима? И есть ли для него смысл продолжать свой род, если неизвестно, доживет ли до этого будущего и его

ребенок: «Вокруг нас все до того отравлено, что земля еще долгие годы будет заражена этим ядом. Как можно, зная это, хотеть ребенка?» И все же ребенок у Гребера будет. Ему — жить. А самого Гребера настигает его прошлое. У романа круговая композиция: на первых страницах романа описывается расстрел русских партизан, в котором вместе со своими однополчанами участвует и Гребер (часть в которой он служит, — не эсэсовская, обычная фронтовая, но иногда и на нее возлагают карательные функции). На последних страницах романа прозревший Гребер, вернувшись в часть, вновь соприкасается с арестованными партизанами: ему поручают их охрану. Теперь Гребер уже не может оставаться безучастным к просьбам партизан выпустить их и бежать вместе с ними. В конце концов, не выдерживая внутреннего разлада, Гребер убивает излишне жадного до палаческой работы однополчанина Штейнбрэннера и, улучив момент, отпускает задержанных. Но для них он — враг, по отношению к которому нет моральных обязательств: тот самый старик, который так трогательно говорил в неволе о том, как прекрасна жизнь и как добр человек по фамилии Гребер, едва почувствовав себя свободным, выхватывает винтовку и, прежде чем бежать, стреляет в солдата вражеской армии Гребера. Воздаяние за прошлое свершилось — причем в тот момент, когда Гребер, прозрев, впервые решился на деятельное сопротивление теперь ненавистному для него режиму. Оказалось слишком поздно, когда для Гребера настало уже «время умирать», когда его настигло то прошлое, в котором он сам, повинуясь приказам, попирает выработанные человечеством за много веков нравственные нормы. Это возмездие предстает как нечто фатальное, принесенное вовсе не стариком-партизаном, а самой судьбой. Сам по себе этот старик едва ли может претендовать на роль праведного судьи. Его поступок безнравственен — он убил человека, который перед этим фактически спас ему жизнь. В роли судьи выступает судьба, а старик — лишь в роли бесстрастного исполнителя приговора, который, как прежде и

сам Гребер, не берет на себя личной ответственности за каждый свой выбор. Он однажды возложил на себя обязанность — в любой ситуации уничтожать врага, и он с легким сердцем и спокойной душой уничтожает Гребера — носителя вражеского мундира, деталь вражеской военной машины. Но трагедия в том, что эта безнравственность или, вернее, *вненравственность* поступка старика — это словно бы бумерангом вернувшаяся к Греберу *вненравственность* его собственного соучастия. Он сам был *безответственно жесток* — и (разумеется, не в одиночку) посеял зерна *безответственной жестокости* в душах тех, кому принес горе. Такова ремарковская концепция воздаяния.

В чем сущность фашизма (в любом варианте)? Очень адекватно передал эту сущность писатель В.Гроссман в своем романе «Жизнь и судьба»: «Фашизм отказался от понятия отдельной индивидуальности, от понятия «человек» и оперирует огромными совокупностями... Фашизм пришел к идее уничтожения целых слоев, национальных и расовых объединений на основе того, что вероятность скрытого и явного противодействия в этих слоях и прослойках выше, чем в других группах или слоях. Механика вероятностей и человеческих совокупностей». Проявления этой сущности могут быть разными, и немецкий нацизм — это лишь одно из страшных ее проявлений. Именно в «отказе от понятия отдельной личности» и состоит прежде всего то «уничтожение меры вещей, созданной цивилизацией», о котором говорил один из героев «Семьи Опперман» Фейхтвангера юрист Бильфингер, а уже воинствующий антирационализм, апелляция к «коллективному бессознательному», культ войны, презрение к праву и т.п. — это уже следствия. В настоящее время едва ли возможно где-либо *точное* повторение того, что произошло в Германии в 30-е — 40-е годы. История показала, что невозможно дважды войти в одну и ту же реку. А вот похожие друг на друга реки, к сожалению, можно пересекать неоднократно. Со времени конца второй мировой войны в мире назрел ряд исключительно болезненных

проблем (экономических, национальных, демографических). И, увы, вновь появляется соблазн фашистского подхода к решению этих проблем — без оглядки на права человека, на сформировавшиеся за долгие века гуманистические традиции. Существует подобная опасность, к сожалению, и в России. И все же хочется надеяться на тот иммунитет, который приобрело культурное человечество после трагических событий 30-х — 40-х годов. Пройдет время, уйдет в небытие поколение очевидцев, потом — поколение их детей, но этот трагический опыт уже навечно запечатлен в произведениях Л.Фейхтвангера, Э.-М.Ремарка, Б.Брехта, В.Борхерта, в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, в «Седьмом кресте» А.Зегерс... Запечатлен как предостережение потомкам.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Зарубежная литература XX века .....</b>	<b>3</b>
Писатели «потерянного поколения» .....	3
Утопия и антиутопия XX века .....	25
Антитоталитарная традиция в немецкой литературе 1930-х — 50-х годов .....	89

Валерий Самуилович  
Рабинович

ЗАРУБЕЖНАЯ  
ЛИТЕРАТУРА

Часть IV

*Курс лекций для преподавателей  
и учащихся X-XI классов*

Редактор М.А.Овечкина  
Технический редактор Э.А.Максимова  
Компьютерная верстка студии «А+» т. (3432) 41-28-48

ЛР №020257 от 10.10.91.

---

Подписано в печать  
Формат 60х84<sup>1</sup>/<sub>6</sub>. Бумага для множительных аппаратов.  
Усл. печ. л. 10,89. Уч.-изд. л. 9,76. Заказ 229 Тираж 20 экз.

---

Отпечатано на ризографе в Специализированном учебно-научном  
центре Уральского государственного университета.  
г. Екатеринбург, ул. Голощекина, 30